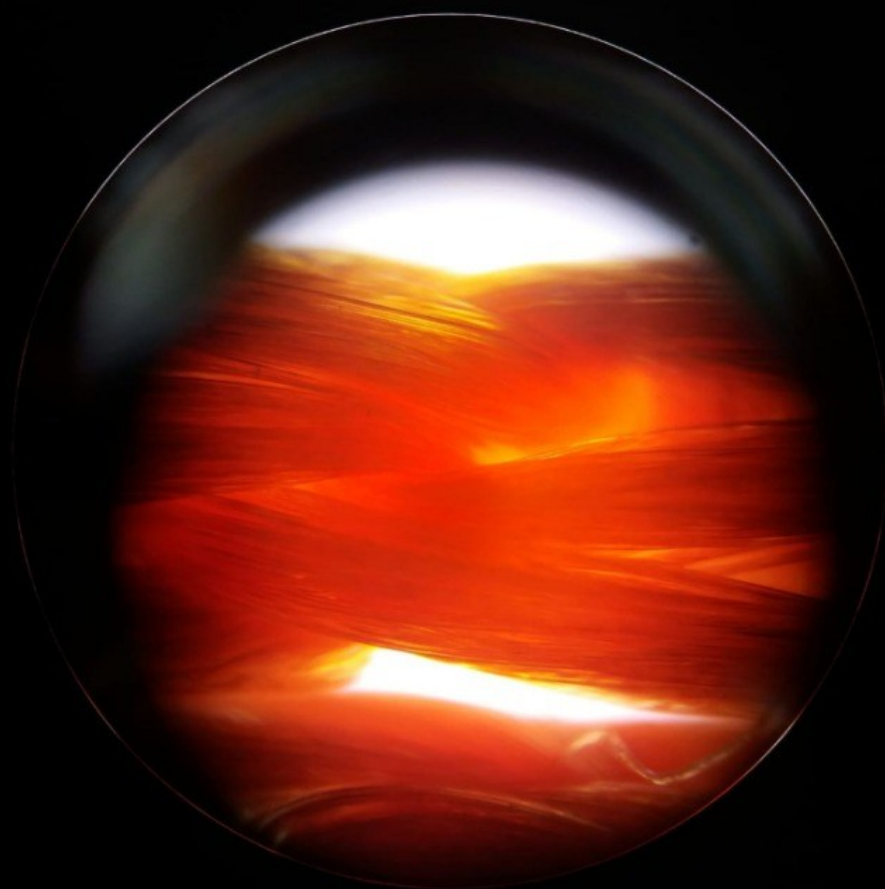


ACTAS XV JORNADAS

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

7, 8 y 9 de octubre de 2025

INTERNACIONALES/ NACIONALES
DE HISTORIA, ARTE Y POLÍTICA



Compiladores:

Juan Manuel Padrón

Agustina Bertone

Organiza: Departamento de Historia y
Teoría del Arte, Facultad de Arte, UNICEN



UNICEN
Universidad Nacional del Centro
de la Provincia de Buenos Aires

Actas XVI Jornadas Internacionales/Nacionales de Historia, Arte y Política / Mariela Castro ... [et al.] ; Compilación de Juan Manuel Padrón ; Agustina Bertone. - 1a ed. - Tandil : Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires, 2025.

Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online
ISBN 978-950-658-668-3

1. Arte. 2. Historia. 3. Política. I. Castro, Mariela II. Padrón, Juan Manuel, comp. III. Bertone, Agustina, comp.
CDD 700

Imagen de tapa perteneciente a la instalación audiovisual inmersiva "Catálogo de Géneros" (2021). Equipo realizador: Anabel Bonani, Mayra Garcimuño, Flor Marino Pantusa, Matías Petrini, Clarisa Rodríguez, Mariano Schettino, Claudia C. Speranza, Cecilia Logroño y Leo Xifra.

Separadores internos y contratapa: *Breve historia de la comunicación* (2023). Autores: Nicolás Jacob, Paula Schorb, Manuela Ceriani. Coordinación general: Mayra Garcimuño, Alexis Trigo. / *Cronófono ferroviario*. (2018) Autores: Fernando Funaro, Patricia Vine, Julián Herrera y Paula Basaure

Diseño, comunicación y edición

Diseño gráfico de tapa, contratapa y separadores internos: Alicia Cavallieri

Diseño de Logo de XIV Jornadas: Alicia Cavallieri

Área de Comunicación FA: Vanesa Spagnuolo

Edición de las Actas: Claudia Speranza – Aníbal Minucci

Autoridades

Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires

Rector: Dr. Marcelo Aba

Vicerectora: Prof. Alicia Spinello

Facultad de Arte

Decana: Lic. Daniela Ferrari

Vicedecana: Lic. Claudia A. Castro

Secretaria de Investigación y Posgrado: Dra. Guadalupe Suasnabar

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

ISBN 978-950-658-668-3



Esta obra está bajo licencia internacional Creative Commons reconocimiento-NoComercial-Compartir igual 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

2

- 6 Introducción y agradecimientos
por Juan Manuel Padrón y Agustina Bertone

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

- 10 “Es hora de tomar el té”. La comunidad afroargentina a través de la fotografía (1900)
por Castro, Mariela
- 22 Paisaje Inconcluso. Los Lugares del Olvido y la Memoria
por Cordero Martínez, Maylín y Levente Némethi, János
- 29 Los quipus de Gustavo Alfredo Larsen como práctica decolonial: arte, memoria y desobediencia epistémica
por García Clerc, Horacio
- 38 Tradición que se alza en puntas: el ballet académico en la transformación del folklore argentino
por Garralda Nievas, Juana
- 52 Trayectorias entrelazadas: Rubén Maidana y la creación de *iberVoz*, la 1era Red Iberoamericana de Investicreadores de voz artística en español
por Maidana, Rubén Darío
- 75 Consumos móviles y redefinición institucional del museo contemporáneo
por Pellegrino, Romina Laura
- 89 El Cine Ambiental como herramienta de lucha
por Scipione, Nicolás
- 102 Representaciones en disputa en la historia del arte argentino en torno a lo nacional. El caso de la Revista del Instituto de Investigaciones Estéticas en la Facultad de Artes de Tucumán (1990-2007)
por Sosa, Rocío Irene

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

- 117 Testimoniar lo invisible: documental contemporáneo y mujeres en la narrativa de Malvinas
por Barile, Ana Clara
- 135 Creaciones indígenas contemporáneas: cuerpo y territorio en la construcción de identidades
por Circosta, Carina

- 154** Cuerpo de sueño: el ensayo como desestabilización de la subjetividad y articulación de pensamientos artísticos
por Fernández, Paula y Guasone, Valeria
- 170** La presencia de la mujer y la música en los primeros grabados “ultraístas” de Norah Borges
por Gasillón, María Lourdes
- 184** Exilios y viajes hacia lo real. Memorias de Rafael Alberti en *Sonríe China* (1958)
por Kon, Fermina y Roca, Lucía María
- 201** Pueblo mapuche e interseccionalidad: lengua, saberes y territorialidad en *Newen y Tierra adentro*
por Rodríguez Marino, Paula
- 218** *Argentina, 1985*. La justicia ante el mal radical. El rol del fiscal en el estrado y en la pantalla cinematográfica
por Stella, María Elena
- 230** Voces sin cuerpos. Avatares del testimonio en el documental contemporáneo
por Zylberman, Lyor

MESA 3: ARTE, MEMORIA Y GÉNERO

- 246** Cuadros neoclásicos y collage como estrategias didácticas en la producción de José Joaquín de Mora y Soledad Acosta de Samper
por Baltar, Rosalía y Bustamante Salvatierra, Stephanie Mailén
- 264** La construcción del Nacionalismo afrikáner: El Monumentos Voortrekker
por A Fernández, Julio Martín
- 272** La imagen de las heteras de la Antigua Grecia: un análisis desde el arte de la Edad Moderna al cine
por Islas, Lucía y Pellasio, Facundo José
- 281** Huellas y redes de sentido: lecturas de *Las tejedoras de ñandutí* (1989), de Ana Montes
por Leivas, María Jorgelina
- 296** Cornelia, lo escrito y lo visto
por Pitencel, Marcela Patricia y Reinante, Diego Alejandro
- 312** Leer a F. García Lorca en la escuela: debates y reflexiones en el marco de la Educación Sexual Integral
por Rudenick, Karen
- 319** Moldear la sensibilidad: a veces el arte escucha y registra eso que no escuchan ni registran las instituciones
por Christensen, María Cecilia; Giacomelli, Daniel; Martínez Calvo, Simón; Petrini, Matías y Speranza, Claudia C.

- 327 El olvido como estructura de la memoria: una lectura de Quarto de Despejo desde Paul Ricoeur
por Taquez, Ana Ruth
- 334 El proceso de construcción de memoria desde el proyecto “Generar Conciencia. Experiencia y conocimientos sobre la inundación de La Plata”
por Trípodí, María Victoria

MESA 4: PATRIMONIO, GESTIÓN CULTURAL Y POLÍTICAS CULTURALES

- 350 Mar del Plata y su patrimonio ferroviario: experiencias de puesta en valor
por Aldao, Joaquín
- 369 Diseño e identidad territorial: el caso del mimbre en Argentina
por Gallinal Cassarotti, Milagros y Ungaro, Pablo
- 381 Entre pinturas y pantallas. Experiencias artísticas en la era de la información
por Kravetz, Tatiana y Abiuso, Federico
- 389 Platería francesa del siglo XVIII en el Museo Nacional de Arte Decorativo. Historia de un recorrido, París, San Petersburgo, Buenos Aires
por Lo Russo, Alejo
- 393 Usos sociales del patrimonio ferroviario. Los casos del ramal Tandil - Benito Juárez
por Palavecino, Valeria A. y Padrón, Juan Manuel
- 404 Políticas públicas y articulación intraestatal: las condiciones de las capacidades estatales como factor determinante para el análisis
por Rivarola, Larisa
- 415 Hospital Borda: un llamado a la nueva censura
por Rodríguez Romero, Matías Germán
- 422 Claves para la valoración patrimonial de áreas residenciales en Mar del Plata: micro-relaciones pintoresquistas entre un arquitecto y un material
por Sánchez, Lorena M.; Domínguez, Alejandra y Bertoldi, Ornella

MESA 5: TRANSMEDIALIDAD EN LAS ARTES: CRUCES ENTRE MEDIOS, NARRATIVAS, POLÍTICAS Y PÚBLICOS

- 434 *Oración*, de María Moreno, una apuesta contrahegemónica
por Alberola, Camila
- 444 Los desafíos de la vanguardia. Serie blanca y serie negraza
por Ball-llatinas, Pablo J.
- 472 Mutatis mutandis: un caso de transposición “Aniceto”
por Beker, Osvaldo
- 482 Estrategias curatoriales y la disputa por la división de lo sensible: *Porter-Camnitz. Los años del New York Graphic Workshop* (MNBA)

por Borda, Soledad; Britos, Diana Victoria; Fernández, María Paz; Mainiero, Maricel;
Perfetto Reyes, Camila y Saco, Daniela

- 495** Las transposiciones de la literatura al cine nacional: una aproximación metatextual a los trabajos que se refieren a la construcción de la nación y a los que expanden la literatura criollista y gauchesca
por del Coto, María Rosa
- 509** Narrativas sonoras experimentales: reflexiones sobre *Have You Heard George's Podcast?* (2019-2023)
por Forace, Virginia P.
- 522** Imágenes sonoras: experiencias y desarrollo de proyecto hacia la accesibilidad
por Gómez, Ana Paula

MESA 6: HISTORIA, TEORÍA Y FILOSOFÍA DE LAS ARTES

- 531** Del cuarto propio al patrimonio público: el coleccionismo silencioso de Mercedes Santamarina
por Bogliolo, Bernarda y Macario, María Teresa
- 541** Experiencias estéticas *en línea*: de la presencia a la telepresencia
por Dimarco, Amparo
- 548** Justicia y soberanía en los *Trabajos y días* de Hesíodo
por Fernández de Azcárate, Martín
- 555** Prácticas inmersivas digitales: el desfase entre el cibertiempo y el ciberespacio en la era del aceleracionismo social
por Ortega, Abril Evelyn
- 564** “Cajamarca 1532”: una propuesta interdisciplinaria para deconstruir miradas desde la Historia y el Arte
por Ortelli, Sara; Amaya, Yesica e Iglesias, Miriam
- 578** La figura del lector en el texto dramático
por Zucchi, Mariano Nicolás

Prólogo y agradecimientos

Juan Manuel Padrón y Agustina Bertone

6

Pasaron las XVI Jornadas. Y no fueron unas jornadas más, sino más bien una de las ediciones más complejas de su historia, por un contexto difícil para la universidad pública argentina, que por décadas no enfrentaba desafíos y ataques tan duros. Aun así, seguimos firmes, reuniéndonos para pensar cómo el arte se convierte en una herramienta fundamental para enfrentar estos desafíos. Ese contexto no hace más que reforzar el orgullo que tenemos por brindarles una nueva edición de estas Actas, resultado de las presentaciones de compañerxs investigadorxs de nuestro país y de otros lares en las XVI Jornadas Internacionales/Nacionales de Historia, Arte y Política, que organizamos desde el Departamento de Historia y Teoría del Arte de la Facultad de Arte de la Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires, y que se llevaron a cabo los días 7, 8 y 9 de octubre de 2024.

Como en ediciones anteriores, estas Jornadas estimularon el trabajo, la reflexión y el intercambio entre pares, centrados en la investigación artística e histórica y en el encuentro fraterno con amigos de nuestra casa, que año a año nos acompañan, y con nuevos “compañeros de ruta” que se suman a nuestras jornadas.

Como todos los años – y ya llevamos 16 años ininterrumpidos!!! –, las XVI JNHP tuvieron actividades especiales, que queremos destacar. Se proyectó el film *La pieza de Franz* de Alberto Fischerman, filme emblemático de este gran realizador argentino producido en 1973, y que tuvo una historia marcada por los avatares de la realidad local y del propio realizador, y que en la última década pasó por un proceso de restauración que lo puso en valor nuevamente. Nos acompañó Aníbal Kelvo, editor y posproductor audiovisual que estuvo a cargo de la restauración del filme.

Otro filme que tuvimos la oportunidad de compartir, a manera de estreno en nuestra ciudad, fue *Los años azules* de Adriana Basualdo, cuya producción terminó este año que reconstruye la historia del Servicio Meteorológico Nacional, institución señera de la ciencia nacional y que, al igual que nuestra querida

universidad, afronta los embates de quienes quieren terminar con la producción de saberes situados y fundamentales para nuestro desarrollo.

Las Jornadas se cerraron con el filme *Semana Santa del 95* de Juan Pablo Lattanzi, otra producción de 2025 que, de manera comprometida, retrata la lucha obrera de los trabajadores fueguinos en plena década menemista, y la muerte de Víctor Choque, un obrero de la construcción, recordado como el primer muerto por la represión policial en democracia. Y lo más significativo, esta es una producción de la Dirección de Producción Audiovisual de la Universidad Nacional de Tierra del Fuego, Antártida e Islas del Atlántico Sur (UNTDF), lo que nos llena de enorme orgullo.

En lo que respecta a la actividad teatral, contamos con la presentación de la obra *El mar de las Pecideas* con dirección de Soledad Lami, obra inspirada en el libro "El gran Deleuze para pequeñas máquinas infantiles" de Matías Moscardi, y que se apoya en un relato que invita al pensamiento crítico y al uso pleno de la imaginación. Acompañando la obra nos visitó el propio Matías Moscardi, que brindó una charla titulada "Aventuras y desventuras de la creatividad", convirtiéndose en un lugar de intercambio muy productivo para nuestras Jornadas.

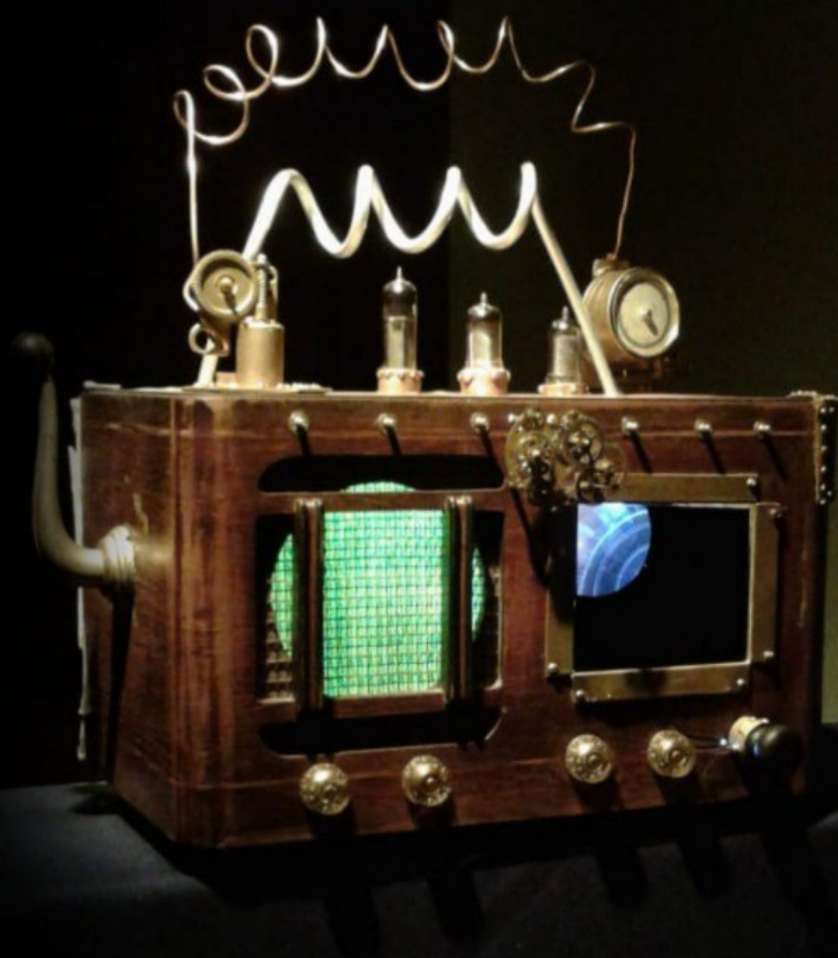
En el rubro presentación de libros, se presentaron *De tranquilas nada: fiestas, arte y temporalidades en ciudades pequeñas y medianas* (Círculo de estudios Cultura y Desafíos urbanos 2023-2024. FLACSO), con la presencia de sus compiladoras, Paula Mascías, Valeria Ré, Melina Fischer; y *El museo como herramienta* (UnaTinta, 2025) con la presencia de su autor Nicolás Testoni, director del Museo Taller Ferrowhite. Ambas presentaciones convocaron a reflexionar sobre temáticas de actualidad, que de una u otra forma alimentan año a año nuestros encuentros.

Por último, debemos reconocer dos espacios de trabajo y reflexión que se desarrollaron en paralelo a las mesas de trabajos. Por un lado, el *Taller: exploratorio de arte y tecnología*, coordinado por Mayra Garcimuño (TECC – FA – UNICEN), Ana Silva (TECC – FA – UNICEN / CONICET) y Ana Paula Gómez (TECC – FA – UNICEN), una invitación a acercarse al cruce propuesto por este espacio desde un hacer reflexivo. Por el otro, el *Panel Patrimonio Ferroviario Bonaerense*,

coordinado por los investigadores Ana Silva (TECC – FA – UNICEN /CONICET) y Joaquín Aldao (INHUS – UNMdP / CONICET), en donde se exploró la cuestión patrimonial en relación al sistema ferroviario bonaerense, sus problemáticas y su actualidad.

Para cerrar este prólogo, queremos agradecer a los comités organizador y académico de las Jornadas por su acompañamiento, así como a la Universidad Nacional del Centro, a través de la Secretaría de Ciencia, Arte y Tecnología por el apoyo brindado para la realización de las Jornadas. A la Facultad de Arte, por el espacio y el apoyo brindado antes y durante la organización de las Jornadas. Al Centro Social y Cultural La Vía, por brindarnos su espacio y calidez para diversas actividades. Y por último, a los miembros del Departamento de Historia y Teoría del Arte y lxs no docentes de la institución, sin cuyo aporte las Jornadas no podrían realizarse año a año. A todxs, muchas gracias!!!

Tandil, noviembre de 2025



XV JORNADAS
INTERNACIONALES/ NACIONALES
DE HISTORIA, ARTE Y POLÍTICA

MESA 1

“Es hora de tomar el té”. La comunidad afroargentina a través de la fotografía (1900)

Castro, Mariela (MAySL – FA – UNICEN)

Introducción

10

Corría el año 1973 y la escritora Susan Sontag argumentaba “Armados con sus máquinas, los fotógrafos deben atacar la realidad, a la cual se tiene por recalcitrante, solo engañosamente accesible, irreal” (Sontag, 1973, p. 121). En estas breves pero contundentes palabras, la autora dilucida los distintos matices que una fotografía puede llegar a representar. Por un lado, habilita el acercamiento a lo desconocido, a lo irreal. Por otro, rompe con ciertas obstinaciones del tiempo develando cuerpos que fueron negados como aceptados. Y he aquí un punto cardinal: el uso de las fotografías en sentido político y social conlleva a interpretaciones de nuevos (y quizás desconocidos) contextos, que complejizan la temporalidad al momento en que son observadas con la mirada de nuestro contemporáneo.

Ante esto ¿Cuántos tiempos y contextos se condensan en una imagen? ¿Qué representaciones y discursos se pueden dilucidar al momento de observarla? ¿Qué cuerpos fueron capturados en ese instante y cuáles son sus marcas? ¿Las mismas son visibles o fueron invisibilizadas, ocultadas? ¿Qué acercamiento a la realidad permite su análisis?

En esta ponencia se intentará desentramar cuáles fueron las representaciones y los sentidos que se enmarcaron en relación a la comunidad afroporteña a principios del siglo XX en nuestro país, mediante el análisis fotográfico. Focalizando a su vez, en aquellas estelas culturales e identitarias que el tiempo y las sociedades han visibilizado como invisibilizado hasta naturalizarse. En ese juego, se articula la normativización de los cuerpos y las relaciones de poder que se entrelazaron entre sectores dominantes como subalternos. Bajo ese propósito, se toma como objeto de estudio la fotografía titulada “Teniente Navío Carlos Reghini” del año 1900 (A.G.N. Documento fotográfico N° inventario 117900); la cual es sumamente enriquecedora no sólo por quiénes son los fotografiados sino

la configuración de los cuerpos, los rostros y el accionar representando, aluden potencialmente a determinados imaginarios vinculados fuertemente al clima disciplinador-racial de la época.

Entonces, este trabajo se diagrama atendiendo en un primer momento al impacto de la imagen fotográfica como constructo sociocultural a inicios del siglo XX en nuestro país. Para finalmente, en un segundo momento, focalizar en los dos niños afrodescendientes que aparecen en la fuente citada. Ambas vertientes de análisis serán tensionadas a partir de conceptos tales como: subalternidad, racismo, representaciones y disciplinamiento.

La fotografía como constructo socio-cultural a principios del siglo XX en Argentina

Las imágenes son portadoras de sentidos, contribuyendo a la creación, reproducción y transformación de las representaciones sociales que se plasman en el devenir histórico. Ante esto John Berger argumenta que, a diferencia de otras imágenes visuales, la fotografía no es una imitación del sujeto sino una verdadera huella de este. Sin embargo, estas no conservan significados en sí mismas sino apariencias instantáneas, siendo el tiempo y las funciones narrativas lo que nos permite comprenderlas (Berger, 1980). A ello, puede aunarse la reflexión que comparte Susan Sontag, cuando sostiene que: "(...) una fotografía no solo se asemeja al modelo y le rinde homenaje. Forma parte y es una extensión de ese tema; y un medio poderoso para adquirirlo y ejercer sobre él un dominio" (Sontag, [1973] 2016, p. 151). Con estas palabras la filósofa permite acercarnos a una noción fundamental del uso político y social de la fotografía, la cual puede ser constructora de diversos imaginarios y paisajes a través de lo que representa. Siendo (como no) servil a determinadas relaciones de poder creando una interpretación de la realidad ajena y hostil hacia los sectores vulnerabilizados.

Continuando con estos pensamientos, es interesante poder focalizar en la riqueza que puede dilucidar el retrato fotográfico. Este ofrecía (desde 1840) la posibilidad de disponer un retrato realista, rápido y efectivo, retomando cierta particularidad de la tradición aristocrática. Ello posibilitó a nuevos grupos sociales en ascenso acceder aquella tradición perteneciente (hasta esos momentos) a ciertos grupos

elitistas. He aquí un punto fundamental a destacar: la fotografía en estos casos no equivalía a una representación exacta de la realidad y la objetividad, sino se orientaba hacia una representación del mundo privado versada en esquemas estéticos, performáticos y culturales propio de su tiempo (Gamarnick, 2011). Es interesante destacar que en Argentina el uso de la fotografía si bien se condensó en aquella esfera, con el devenir de los años y los avances propios del campo, se fue diversificando hacia otros estratos sociales, funciones y publicaciones.

A partir de lo planteado podemos sumar otros usos de la fotografía (los cuales no son excluyentes mutuamente). Por un lado, al servicio de la ciencia, y por el otro, para su producción y circulación tomando como ejemplo, el semanario titulado *Caras y Caretas*. En virtud al primer punto, se puede destacar el trabajo de Marta Penhos (2005) en el cual aborda cómo la fotografía en Argentina entre fines del siglo XIX y principios del siglo XX se vinculó fuertemente a la esfera científica-antropológica criminalística retratando miembros de las comunidades de pueblos originarios de la época. Ante ello, en los inicios de su publicación argumenta que: “Para plasmar la realidad en imagen ya no había que recurrir a la intervención franca de la mano del artista, sino confiar en la relación entre el ojo y el objetivo de la cámara. Esta máquina colocada frente a la cosa o a la persona cuya imagen va a registrar, en una relación directa e inmediata, otorgaba a sus productos un carácter fuertemente persuasivo: la evidencia material de los hechos” (Penhos, 2005, p. 18).

En relación al punto vinculado a *Caras y Caretas*, acentuar la importancia que conservaba la relación de la imagen y la palabra, lo cual establecía el primer contacto que cada lector establecía con el semanario. Mediante sus imponentes portadas, se generaban complejos mensajes destinados a un público en expansión. Así lo expone la investigadora Silvana Gómez, destacando que por primera vez en una publicación nacional se incluía la fotografía como nunca antes se había visto, inundando en su carácter instantáneo las variopintas noticias que componían sus páginas (Gómez, 2021, p. 307). No obstante, es interesante poder resignificar desde la mirada actual cómo las fotografías epocales fueron usadas para informar culturalmente, reproduciendo en simultáneo sentidos e imaginarios que bajo explícitos como implícitos intereses, deseaban representar.

En la fotografía que compete esta ponencia, el “develamiento” del retrato pareciera exponerse en obra y acto, produciendo lo expuesto del sujeto. Ahora bien, el mismo guarda una particularidad: no sólo aparece un hombre blanco sentado sino que detrás de ese cuerpo, se visualizan dos niños afrodescendientes.

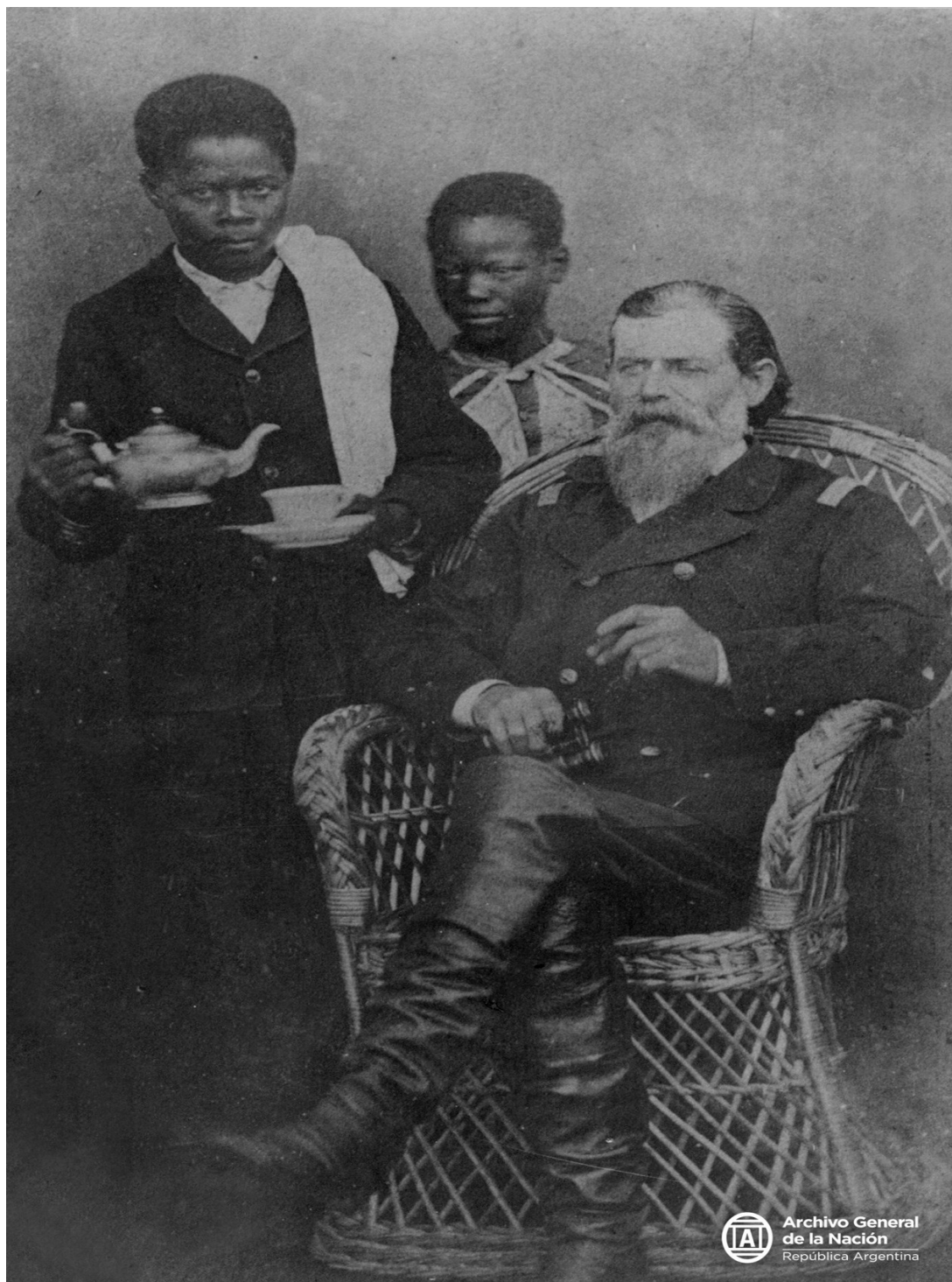


Imagen 1 - “Teniente Navío Carlos Reghini” A.G.N. Documento fotográfico N° inventario 117900, 1900

Antes de continuar con el siguiente apartado, es importante destacar algunas cuestiones vinculadas a la comunidad afrodescendiente argentina en el periodo transicional del siglo XIX al XX. Entendiendo que su composición estaba formada por actores sociales heterogéneos, los mismos desde diversos niveles de desigualdad, padecían prácticas estigmatizantes conmensuradas bajo el ideario hegemónico discursivo anclado en el “progreso” civilizatorio a través del “blanqueamiento” poblacional como política estatal. Estos baluartes gestados en su mayoría por la esfera pública blanca, produjeron diversas representaciones hacia los afros, abogando a su desaparición como invisibilización, enraizándolos en un pretérito lejano y excluyente al presente constituido e idealizado por los sectores dominantes. Ante ello, es importante destacar que los modos de producción, negociación y apropiación de esos idearios chocaron (como también se consensuaron) ante ciertos sectores conformantes de la misma sociedad afrodescendiente.

Aquellas producciones no sólo fueron discursivas o escritas sino representadas a través de imágenes fotográficas como ilustradas que circularon desde la prensa periódica, la literatura como circuitos privados; enraizándose en el imaginario social hasta fecundarse como memoria colectiva (Ghidoli, 2011). En este caso, la fotografía sirvió como medio legitimador y reproductor de varios estereotipos racistas serviles a determinados intereses, controles y definiciones hacia dicha subalternidad.

Entonces, si se consideran las representaciones constituidas hacia la comunidad afroargentina en el recorte tempo-espacial definido en este trabajo, demanda poder conjugar no solamente los imaginarios que *a priori* se concebían de los mismos, sino las impresiones, huellas y marcas que aún siguen efectuando esos discursos en nuestro presente. Si bien en los últimos 30 años se incrementaron las investigaciones versadas en esta problemática, no debe dejar de sorprender porqué durante décadas se normalizó y naturalizó su invisibilización del paisaje social e identitario argentino.

Un hombre sentado, dos niños y una mirada.

En el caso de la fotografía titulada “Teniente Navío Carlos Reghini” (1900) hay una postura definida: en su margen derecho se encuentra un hombre blanco sentado en un sillón, detrás de él (componiendo el margen izquierdo) dos niños afros, uno de ellos sostiene con su brazo derecho una fina tetera y con su brazo izquierdo una taza armando el juego. El “Teniente” marca posturalmente una distinción hacia los “otros”, si bien su cuerpo no aparece en el centro de la imagen, está ubicado delante de los niños, emulando cierta grandilocuencia. Vistiendo un uniforme, cruzado de piernas sosteniendo entre sus manos unos binoculares, se puede determinar su madurez en años gracias al perfil izquierdo que develan tanto su rostro como mirada.



Imagen 2

En cambio (como lo muestra la Imagen 3) los niños exponen una compostura diferente. Si bien ambos están de pie, el más pequeño de estatura se encuentra en el centro del recuadro, no sólo está detrás del Teniente sino inclusive de su compañero. El rostro y su mirada parecieran direccionarse hacia el mismo punto que observa Reghini. Ahora, el niño que sostiene la tetera y la taza, devela todo lo contrario; no sólo se encuentra en el margen izquierdo de la imagen sino que

tanto su cuerpo completo como rostro no están de costado sino de frente, mirando al lente de la cámara.

La distribución de estos cuerpos entrama en su estética, ideologías y enunciados liberando acceso a un mundo anónimo y absolutamente impredecible. Aún se desconoce el nombre de los niños que aparecen en la fotografía, quizás dicho anonimato se configure como “(...) una huella, una estela visual del tiempo, que intentó tocar la imagen, pero también de los tiempos complementarios - forzosamente anacrónicos, heterogéneos entres sí- que la imagen, como arte de la memoria, necesariamente agrega” (Didi Huberman, 2007, p. 12). Como se expuso anteriormente, en determinadas oportunidades las imágenes fotográficas “develan” el cuerpo y el rostro de un “otro”. Quien la mira en su misma extrañeza, genera un acercamiento, entramando una nueva comprensión de los tiempos que la misma condensa, conjugados entre una historicidad de lo que fue (pasado) y está siendo (presente).



Imagen 3

Teniendo estos argumentos en mente, puede concebirse que al momento de observar una fotografía es necesario resignificarla desde una construcción discursiva contextualmente situada, entendiendo a su vez como esta puede

conferir a lo que fue inadvertido: ello se indica en el niño que mira a la cámara. El ademán de su cuerpo enseñaría que le está por servir el té al hombre sentado, no solo por los objetos que sostiene sino por el paño blanco que cuelga sobre su hombro. Esto junto a los detalles de su vestimenta, alude a que pertenecería al servicio doméstico. Al estar de cuerpo completo sin que el sillón tape parte del mismo, denota cierta claridad en su vestimenta; en cambio el otro niño presenta distintivos rasgos en su ropa difíciles de discernir (por ejemplo, no llevaba puesto el mismo traje que su compañero, pareciendo portar una especie de chaqueta). A pesar de ello, se puede concluir que ambos formaban parte del servicio doméstico debido a que la mayoría de la comunidad afroargentina históricamente estaba relacionada y anclada a ese tipo de labor.

Según John Berger un traje puede develar muchísimo más de lo que el “ojo” imagina, argumentando que:

“(...) la estática fotografía muestra, tal vez más claramente que la vida, la razón fundamental por la que los trajes, lejos de disfrazarla, subrayan y acentúan la clase social de quiénes los llevan” (Berger, 1980, p.47).

En este caso el traje no representaba hegemonía, profesionalismo o elitismo sino todo lo contrario. Ello junto a los objetos que sostiene sumado a su ubicación (detrás de), delimitan una fuerte relación de dominio constitutivamente racializada. La particularidad de este caso no es solamente cómo se representan a dos miembros de la comunidad afrodescendiente, abigarrados en una asimetría constituida por el poder impuesto sino cómo sus cuerpos simbolizan un disciplinamiento demarcado fuertemente en los idearios racistas imperantes de la época. Esto se puede conjeturar debido a que Reghini no decidió fotografiarse él sólo sino junto a su servidumbre, y para demarcar esa relación de poder los niños fueron dispuestos con una determinada estética que reforzó dicha representación. En este punto, la imagen visibiliza no sólo los cuerpos racializados sino la perpetuidad en dicha estigmatización.

No obstante, en esta misma fotografía se desgarran otro acercamiento: la mirada al lente de la cámara del joven más alto. Una mirada que, a diferencia a la de Carlos Reghini marcada por la ausencia del sujeto, lleva al “otro” hacia adelante, el cual vigila, tiene cuidado, se ocupa e inquieta en iguales medidas (Berger, 1980). Ello

permite delimitar otro espacio, un significado que conjuga una imagen dentro de otra imagen, provocando a la interpelación de quien la observa.

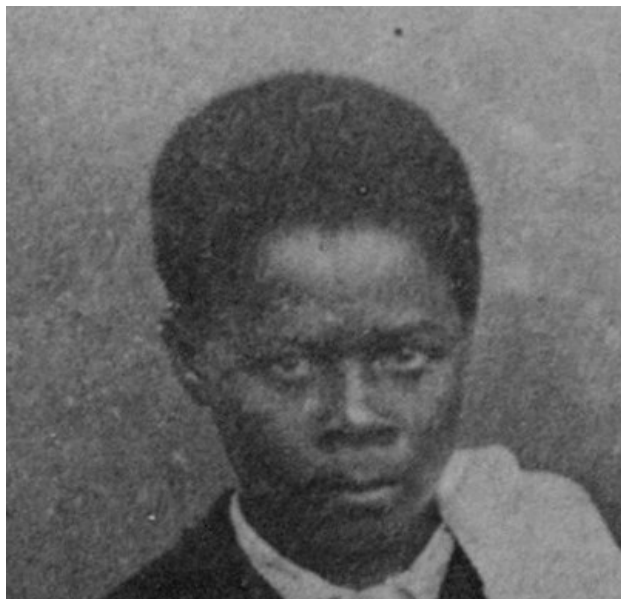


Imagen 4

Aquí la sobreexposición del espectáculo (“la servidumbre negra”) se mimetiza junto a la subexposición del desprecio (la mirada del niño hacia el lente). Ambos constituyen las dos caras de la misma moneda: por un lado, el racismo como constructo socio-cultural deshumanizante normativizando la inferiorización del “otro” para su dominio, control y disciplinamiento; por el otro, la mirada de ese cuerpo subalternizado como confirmación de su humanidad y existencia ante la exclusión e invisibilización que intenta controlarlo. Aquí lo que se intentó representar como “el fondo” de la imagen terminó constituyendo mucho más que ello, siendo ante todo:

“(…) la presencia inmóvil, inmutable y muda, eterna e instantánea. El fondo es una mirada (...) Ya no se trata de un órgano de la visión: se trata de una presencia en guardia [*en garde*], acechándose ella misma y acechando al otro” (Nancy, 2000, p.74-75).

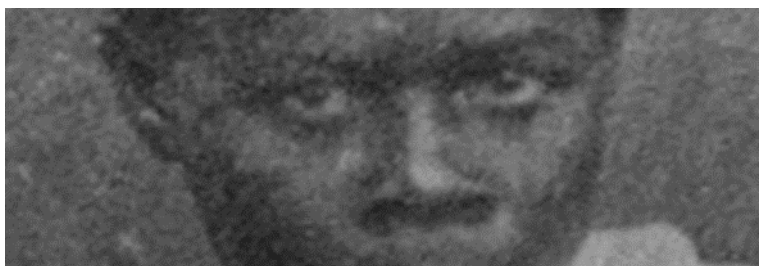


Imagen 5

En consecuencia, podría argumentarse que esa mirada “desconocida” puede constituir la centralidad de la fotografía, transmitiendo un sinnúmero de emociones y sentimientos dándole un nuevo y complejo significado a la imagen en su totalidad: ante el acto disciplinador, una mirada indisciplinada. Traduciéndose en un doble efecto versado en “una toma de conciencia de la realidad oculta y un sentimiento de culpabilidad en relación la realidad negada” (Ranciere, 2010, p. 32). Traspasando la imagen en sí misma, la mirada frente y contra nosotros pareciera deconstruir lo que en reiteradas oportunidades, ciertas palabras no pueden advertir. Si la fotografía aboga a la memoria de alguien completamente desconocido, en este caso se recoge una vista instantánea como si ese cuerpo ignorado nos hubiera gritado “mirame, acá estoy”.

Al momento de ir finalizando con esta escritura, inevitablemente, surgen nuevas preguntas a las ya planteadas en un principio. La exposición de “los sin nombre” ¿devuelve la palabra a estos niños fotografiados, restituye esas identidades invisibilizadas junto a la de otras/otros miembros de la comunidad? ¿En qué lugar de nuestro país se encontraban al momento de ser fotografiados? ¿Qué otras representaciones fotográficas epocales se configuraron, enunciándose como legitimadoras a la constitución y reproducción del afro como subalterno disciplinado? En sentido más explícito “¿Dónde hallar el archivo de aquellos de quienes no se quiere consignar nada, aquellos cuya memoria misma, a veces, se quiere matar?” (Didi Huberman, 2014, p. 30). Las respuestas a tan complejos interrogantes pueden ser ambivalentes como exhaustivas. Es una delgada línea lo que separa el “poder analizar cerca de” a “el hablar en lugar de” porque como en el caso expuesto, las identidades que constituyeron (y aun constituyen) estos rostros, no pueden ser oídas desde sus propias voces (Spivak, 1998). Sin embargo, acercarnos a sus miradas las cuales intentaron ser subexpuestas, invisibilizadas y olvidadas históricamente, permite deconstruir los imaginarios que han

intentado legitimarse como norma o sentido común. He ahí quizás, el poder que conglomeraba una fotografía: el poder de reconstruir en un instante aquellas historias que han intentado ser veladas.

Palabras finales

Recuperando los interrogantes que dieron inicio a este trabajo, se puede concluir parcialmente que ciertas imágenes fotográficas epocales (como la expuesta) aludieron a la representación y la reproducción de estereotipos racistas hacia miembros de la comunidad afrodescendiente. En este caso el uso social de la misma se reconfigura como práctica cultural-política discursiva; no obstante, ello no fue la única exposición instantánea que develó. El disciplinamiento representado a través de los cuerpos, la estética como la selección de objetos, mimetizaron y conjugaron diversas prácticas de poder normativizadas hacia la comunidad afro en tanto subalternidad.

Ante esto, es sugestivo pensar cómo en el periodo transicional del siglo XIX al XX en Argentina las representaciones racializadas efectuadas hacia los afrodescendientes, se construían desde configuraciones homogeneizantes de sus cuerpos bajo determinadas clasificaciones (servidumbre, negritud) transfigurándose como cuerpos artificiales “inferiores” a los que idealizaba el Estado-Nación de la época. Ello pudo regirse mediante complejos matices socio-culturales sean tanto dentro como fuera de sus círculos configurantes, siendo la fotografía un medio fundamental para aquellas narrativas.

Sin embargo y a pesar de lo mencionado, una simple mirada pudo y aún puede expresar mucho más de lo que se cree. Allí el extrañamiento impacta, se rebela en sí mismo y expone ante la invisibilización perpetuada en el tiempo, una presencia que desgarrar todos los supuestos que intentaron imponerse. La mirada del niño invita, al fin y al cabo, a no desviar nuestra propia mirada.

Bibliografía

Berger, J. (2023). *Mirar*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.

- Botana, N. (2012) *El orden conservador*. Buenos Aires: Edhasa.
- Didi-Huberman, G. (2007): "Das Archiv brennt". En Didi-Huberman, G. y Ebeling, K. (coord.) *Das Archiv brennt*. Berlin, Kadmos.
- Didi-Huberman, G. (2014) *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. Buenos Aires: Manantial.
- Foucault, M. (2015) Cap. V "El *a priori* histórico y el archivo". En *La arqueología del saber*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Gamarnik, C. (2011) Los usos sociales de la fotografía durante las primeras décadas de su historia. Buenos Aires: ReHIME.
- Ghidoli, L. (2016) "La trama racializada de lo visual. Una aproximación a las representaciones grotescas de los afroargentinos" En *Corpus. Archivos virtuales de la alteridad americana*. Vol. 6, N° 2.
- Gómez, S. (2021) "Entre el viejo continente y un nuevo mundo: la revista Caras y Caretas (1898-1910)", en *Temas Americanistas*, n°47.
- Nancy, J.L. (2000) *La mirada en el retrato*. Madrid: Nómadas.
- Penhos, M. (2005) "Frente y perfil. Una indagación acerca de la fotografía en las prácticas antropológicas y criminológicas en Argentina del siglo XIX y principios del siglo XX". En AA.VV. *Arte y antropología en la Argentina*. Buenos Aires: Fundación Espigas.
- Ranciere, J. (2010) *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial.
- Sontag, S. (2006) "El mundo de la imagen". En *Sobre la fotografía*. México: Alfaguara.
- Spivak, G. C. (1998) "¿Puede hablar el sujeto subalterno?" En *Orbis Tertius*, Año 3, N° 6.

Paisaje Inconcluso. Los Lugares del Olvido y la Memoria

Cordero Martínez, Maylín (Comité Conmemorativo del Holocausto en el Caribe – La Habana, Cuba)

Levente Némethi, János (OR-ZSE - Budapest, Hungría)

Se puede leer en las reminiscencias de Jorge Semprún que su maestro, el profesor del College de France, creador del concepto de memoria colectiva, Maurice Halbwachs, murió en sus brazos en el Campo de concentración de Buchenwald, en marzo de 1945.

Después de su muerte, el propio Semprun tuvo que borrar su nombre del registro central Arbeitstatistik, toda señal de identidad (Semprun, 1994, pp. 38-39), que a partir de ese momento – al menos la intención de los burócratas “de la muerte” según él – no sólo murió, sino que incluso en la muerte fue aniquilado.

El Holocausto es el paradigma de la destrucción sistemática: el intento planificado de exterminar al pueblo judío, así como no fue solo una manifestación de antisemitismo, racismo o xenofobia, sino una operación deliberada para expulsar a millones de personas de la condición humana, eliminando tanto su memoria como su existencia física.

La memoria del Holocausto es un “difficult haritage” (Macdonald, 2008), durante cuya investigación nos enfrentamos a las cuestiones más difíciles y sensibles y a las situaciones vitales más agudas de la existencia humana.

Esto es cierto incluso con la continua disminución de sobrevivientes del Holocausto, de la memoria grupal viva y reciente se convierte en parte de la memoria historico-cultural.

Con la destrucción de personas y comunidades, la memoria comunitaria quedó interrumpida. En muchos puntos, se rompió, dejando una brecha entre el pasado perdido con las comunidades y el presente.

La preservación de las huellas restantes y la reconstrucción de la memoria, al lado de las formas tradicionales judías de duelo, luto y conmemoración, incorporaron la institución que conserva documentos y memorias: el museo.

Rabino Irving Greenberg compara el Holocausto con la destrucción del Segundo Templo, ambos cataclismos históricos resultaron en la formación de una nueva institución judía: Sinagogas y Museos del Holocausto (Hansen-Glücklich, 2010).

Los Museos del Holocausto abrieron independientemente de los museos judíos, interpretando el eriod siniestro como un acontecimiento europeo y como parte de la historia general.

Susan Sontag definió este nuevo tipo de museo como categoría independiente “memory museum” (2004, p.77).

Este tipo de museo presenta la historia de la destrucción de los judíos europeos y se formó recordando, pero siguiendo el patrón de la historia de otros genocidios modernos; también se construyen “museos de la memoria” (Arnold-de Simine, 2012) para procesar y llorar a sus víctimas.

Los museos también sirven, como monumentos, una de sus misiones importantes es la preservación de la memoria, la responsabilidad de “nunca olvidar”.

Al mismo tiempo, con la presentación del museo, la historia del Holocausto se pasa de la memoria grupal a la “historia” acompañada de un discurso científico y crítico, la cual por un lado, puede desvanecerse o sustituir la memoria del grupo.

Por otro lado, eleva el Holocausto al area de los debates ideológico-históricos, lo que en muchos casos es contrario a ello, con la memoria representada por las víctimas.

Sin embargo, la memoria museística del Holocausto no se limita a la exposición de acontecimientos trágicos introduciendo e integrando la función de museo de la memoria en los diversos museos en el sistema institucional.

La incorporación de la memoria del Holocausto al marco histórico-cultural en el canon de la memoria, las demandas recurrentes de exposiciones estimulan el trabajo de las investigaciones; ela obra “Paisaje Inconluso” presenta la memoria del Holocausto a través de una foto. Intenta crear así la ilusión de mirar hacia el pasado, inicia a los lectores en ser un cuasi-testigo, también intenta formular el

concepto de una nueva práctica de representación y reflexiona sobre el tiempo mismo.



La gente está parada frente a un foso. Hombres relativamente bien vestidos, de mediana edad o mayores, con chaquetas, algunos de ellos incluso con corbata. Dos de ellos tienen una pala, debieron haber cavado la depresión que parece una trinchera. Casi todos miran a la cámara, solo uno de ellos mira fijamente el hoyo. Otro mira fijamente hacia algún lado, como evitando el contacto. Imagen extraña. Extraño y algo inquietante. Es difícil imaginar lo que podría pasar en la grabación, ¿por qué están parados alrededor de ese foso, qué podría tener tan importante en él?

La foto original incluye un título en yiddish: "Entierro de los restos de nuestros mártires - unas cajas de jabón RIF" - se puede leer. El texto sólo aumenta la confusión. Este es un funeral extraño, se pueden leer muchas cosas en la imagen.

¿Por qué los hombres usan sombreros o gorras en un funeral? No es tanto dolor, sino más bien una especie de incertidumbre en sus rostros. Algunos ponen las manos detrás de la espalda, otros agarran sus palas, pero también está el

hombre más cercano a la cámara que está parado con las manos en los bolsillos, pero de alguna manera las sostiene de manera tan extraña, como si no supiera qué hacer en ese momento.

Según la información adjunta a la fotografía, podría haber sido realizada en algún momento entre 1949 y 1951, además En Austria, en el campo de refugiados de Hallein. Oficialmente, estas instalaciones se llamaban campos de desplazados; basado en el término "persona desplazada". Fueron creados después de la guerra y sirvieron principalmente como alojamiento temporal para antiguos residentes de campos, personas perseguidas y refugiados.

Según la información adjunta a la imagen, la grabación era originalmente propiedad de Eva Ganz, quien nació como Éva Weiss en 1939 en Budapest, Hungría. En los años siguientes, la niña y su familia atravesaron adversidades entonces "naturales": su padre tuvo que trabajar (Zwangsarbeit). En 1944 la niña fue llevada a Csorna, una ciudad rural, para vivir con sus abuelos, y poco antes de la deportación de los judíos de Csorna, regresó a Budapest con la ayuda de una mujer cristiana. Utilizaron documentos falsos, se escondieron en sótanos y finalmente sobrevivieron a la guerra, pero no todos: los abuelos fueron ejecutados en una cámara de gas, el padre perdió la vida en abril de 1945, durante la marcha de la muerte de Mauthausen. La madre de Eva se volvió a casar. Luego, en 1949, todos emigraron y terminaron en Hellein, donde su padrastro, Eliezer Freedmann, ocupó un puesto directivo. La familia viajó a Canadá en 1951, tras lo cual Éva se instaló en Nueva York y se casó con su marido.

Eva Ganz poseía decenas de fotografías de la época, muchas de las cuales, además de las familiares, representan la vida cotidiana en el campo de refugiados de Hallein: las fotografías de grupo muestran a mujeres con sus hijos en brazos, hombres en un taller de tapicería, niños y niñas que van de viaje a la cercana mina de sal, los residentes del campo celebran la independencia de Israel. Y entre ellos está la foto de arriba, el entierro de jabón. No sabemos exactamente quién está en él.

Pero, por supuesto, conocemos lo que está en juego en este rito y la leyenda

asociada: ya durante la guerra se rumoreaba que los nazis fabricaban jabón con la grasa de sus víctimas. Después de 1945 se hizo aún más popular. Además, los jabones comercializados masivamente por los alemanes tenían una extraña inscripción: "RIF", que parecía respaldar esta historia. Mucha gente sospechaba que el acrónimo significaba: "Reines Juden Fett", es decir, "gorda judía pura y completa". Hoy sabemos que esto no es cierto, RIF significa "Reichsstelle für Industrielle Fettversorgung"; era la abreviatura de "Centro Imperial de Distribución de Grasas". Y aunque en la época nazi se llevaron a cabo experimentos en este sentido, concretamente en el Instituto Anatómico de Danzig, la producción de jabón industrial a partir de las víctimas es sólo una leyenda.

Sin embargo, la gente de aquella época no podía saberlo, y en los primeros años después de la guerra, a menudo ocurría que las víctimas supervivientes recogían y enterraban estos jabones.

La prensa húngara también informó de casos similares: en enero de 1946, por ejemplo, tuvo lugar una ceremonia de entierro de jabón en Brasso y unos meses más tarde se confiscaron jabones del RIF en Budapest para que pudieran ser enterrados misericordiosamente. Podemos encontrar tumbas de jabón de este tipo en varios lugares del país, como en Óbuda o en el cementerio israelita de Pécs. Además, los entierros con jabón no sólo son comunes en los países europeos, sino que en todo el mundo, tales monumentos funerarios sobreviven en Israel, Canadá, Estados Unidos, Cuba, Brasil y Australia.

Aunque la historia de la fabricación de jabón a escala industrial era común en los años posteriores a la guerra, incluso fue incluida en el juicio de Nuremberg, luego fue refutada por varias personas, pero aún hoy persiste en la opinión pública.

Característicamente, se convirtió en uno de los incondicionales de los negadores del Holocausto, diciendo que si una historia tan común resultaba ser sólo una leyenda, demostraría (al menos en su opinión) que toda la serie de acontecimientos era inventada. La leyenda del jabón y el hecho de los funerales claramente no prueban esto, sino algo completamente diferente. El

alcance inimaginable del evento. Qué poco sabían durante y después de la guerra, cuántas historias extrañas podían imaginarse, cuántas maneras diferentes intentaba la gente crear una imagen de los horrores de los últimos años. Viendo el horror del asesinato en masa nazi y el mecanismo industrial de todo el proceso, se podría imaginar casi cualquier cosa. Después de todo, millones de personas murieron en fosas comunes o se convirtieron en humo y cenizas, y sus cenizas fueron esparcidas en el Vístula, de modo que los familiares supervivientes ni siquiera tuvieron la oportunidad de encontrar nada de lo que quedaba de sus familiares, amigos, amantes y vecinos.

El tema principal de esta foto, es la carencia. La carencia que se ha manifestado de muchas maneras en los últimos ochenta años. La falta de personas que alguna vez estuvieron vivas y luego fueron arrastradas muertas en la guerra, enviadas a campos de concentración y asesinadas allí. La carencia que persiste en los madereros estatales que regresan a sus hogares y quieren recuperar a sus padres, hermanos, apartamento, propiedades y su vida anterior.

El entierro de jabón que aparece en la imagen puede estar relacionado con esta presentación de muchas maneras. Algunas personas intentan dar los ritos finales a sus semejantes muertos, es decir, a lo que al menos creen que queda dentro de ellos. Un artículo de utilidad.

Quizás sea precisamente esta confusión la que se puede ver en los rostros de los hombres, y que no debería haber sido así, no debería ser así. ¡Ni para destrucción, ni para entierro, ni para conmemoración! Eso sí, ya sabemos lo que ellos no: los jabones nunca fueron personas. Para nosotros, el rito ya no recuerda a los muertos, sino que simboliza la memoria de los muertos.

Las tumbas de jabón fueron poco a poco olvidadas y hoy en día a menudo ni siquiera aparecen en las guías turísticas. Los jabones probablemente fueron arrastrados por la lluvia y probablemente no habría nada en su lugar. No se convirtieron en lugares de recuerdo, de hecho se convirtieron en lugares de olvido. Ya ni siquiera hablamos de ellos porque los negadores del Holocausto utilizan la leyenda para promover su propia visión distorsionada del mundo.

Sin embargo, significa mucho, tal vez el entierro con jabón sea una de las imágenes mas dolorosas del Holocausto. Recordar a alguien que no tiene nombre, ni rostro, ni idea de quien fue, como vivo, y exactamente como murió...

Bibliografía

Arnold-de Simine, S. (2012) "Memory Museum and Museum Text: Intermediality" in Daniel Libeskind's Jewish Museum and W.G. Sebalds' Austerlitz" In: Theory, Culture and Society 29. No. 1. 14-35. pp.

Hansen-Glücklich, J. (2010) "Evoking the Sacred; Visual Holocaust Narratives in National Museums" In: Journal of Modern Jewish Studies, Vol. 9 No. 2. 209-232. pp.

Macdonald, S. (2008) *Difficult Heritage: Negotiating the Nazi Past in Nuremberg and Beyond*. London: Taylor & Francis.

Semprun, J. (1994) *L'écriture ou la vie*. Paris: Gallimard 38-39. pp.

Sontag, S. (2007) *Regarding the Pain of Others*. London: Picado, 77. pp.

Fuente de la foto:

<https://collections.ushmm.org/search/catalog/pa1168095>

Los quipus de Gustavo Alfredo Larsen como práctica decolonial: arte, memoria y desobediencia epistémica

García Clerc, Horacio (FFyL – FADU – UBA)

La presente comunicación propone una lectura de la obra del artista Gustavo Alfredo Larsen en relación con los quipus como una práctica estética que dialoga activamente con la teoría decolonial. Partiendo del concepto decolonial de "re-existencia" (Achinte, 2013), así como de la "desobediencia epistémica" (Mignolo, 2003) y "el encubrimiento del otro" (Dussel 1994), se plantea que la incorporación de los quipus en la producción artística de Larsen no constituye únicamente una cita u homenaje a una forma cultural andina precolombina, sino que se erige como un acto de recuperación simbólica y política de una memoria oprimida, proponiendo nuevas formas de habitar el arte contemporáneo desde el sur global.

Por otra parte, a la luz de las ideas de Serge Gruzinski, Rodolfo Kush, y Armando Poratti entre otros, examinamos la condición mestiza y el carácter situado de estas obras, buscando comprender cómo el diálogo con legados ancestrales construye nuevas narrativas identitarias y políticas en América Latina.

Arte y colonialidad del saber

Desde la colonización europea de América Latina, los sistemas de conocimiento indígenas fueron sistemáticamente deslegitimados, subordinados o directamente eliminados. En su lugar, se impuso un modelo epistémico eurocentrado que estableció jerarquías entre lo que era considerado conocimiento válido y aquello que no. Esta operación, ampliamente analizada por pensadores como Aníbal Quijano, Walter Mignolo y Enrique Dussel, constituye lo que hoy denominamos colonialidad del saber: un patrón de poder que continúa operando en nuestras sociedades incluso después de los procesos de independencia política.

En este contexto, el arte no ha estado exento de esta lógica. La institucionalización del arte moderno, su circulación en museos y galerías, y su

vinculación con la noción de autoría individual, han reproducido muchas de las categorías coloniales que invisibilizan otras formas de expresión estética, conocimiento y memoria.

Frente a ello, la obra de artistas contemporáneos que se posicionan desde los márgenes del canon occidental ofrece un terreno fértil para explorar prácticas que, más que representar lo indígena, reconfiguran activamente las formas de saber, sentir y narrar el mundo desde otros horizontes epistemológicos. La obra de Gustavo Alfredo Larsen, en particular su trabajo con los quipus, es un ejemplo significativo de esta reconfiguración.

Los quipus son sistemas de cuerdas anudadas utilizados por los pueblos andinos desde los tiempos de la cultura Wari y posteriormente por los incas, como dispositivos de registro y comunicación. Aunque la historiografía hegemónica los ha reducido a herramientas contables, diversas investigaciones —como las de Frank Salomon y Gary Urton— han demostrado que los quipus cumplían funciones mucho más amplias, incluyendo registros históricos, narrativos y ceremoniales. Su lógica no se basa en la escritura fonética, sino en una combinación de colores, posiciones, materiales y formas de nudos, que transmiten información de forma tridimensional y táctil.

Este carácter no lineal y no fonético hace de los quipus una tecnología radicalmente distinta de la escritura alfabética europea, y por tanto, profundamente subversiva dentro del régimen epistémico colonial.

La colonización, con su matriz eurocéntrica implicó la destrucción sistemática de los quipus que fueron considerados objetos de idolatría pagana, eliminados o transformados en curiosidades etnográficas. Con ello, no solo se destruyeron objetos materiales, sino también una compleja red de saberes, memorias y formas de relación con el mundo, de epistemes

La recuperación del quipu en el arte contemporáneo

Este sofisticado instrumento, compuesto por cordeles de algodón o fibras anudadas y coloreadas, ha sido una fuente de inspiración para numerosos artistas latinoamericanos en los siglos XX y XXI. Artistas como la chilena Cecilia

Vicuña, el peruano Jorge Eielson Sánchez y el argentino Gustavo Larsen, entre otros, han resignificado el Quipu desde una perspectiva situada..

Lejos de adherirse a una única disciplina, estos creadores exploran la pintura, la gráfica y el textil, incorporando materiales no tradicionales y mezclando técnicas. Sus obras, por su naturaleza interdisciplinar, rompen las fronteras artísticas tradicionales y pueden considerarse "mestizas" en su operación y resultado.

Sin embargo, la noción de "operatoria mestiza" va más allá de lo técnico o formal. Se enfoca en la dimensión cultural de una producción artística profundamente situada. En este trabajo, profundizaremos en los aspectos de la obra de Larsen que remiten a esta condición mestiza ya en su inconfundible carácter americano, dialogando con teóricos clave del pensamiento latinoamericano. Sus quipus no buscan reproducir fielmente los modelos antiguos, sino que los actualizan, resignifican y expanden, trabajando con materiales contemporáneos, formas experimentales y contextos urbanos.

Esta operación puede leerse como una forma de re-existencia (Achinte, 2013): ya que no se trata simplemente de resistir a la lógica colonial, sino de crear otras formas de vida, de arte y de sentido, desde una genealogía propia, situada y viva.

Larsen y la estética decolonial

La teoría decolonial, tal como ha sido desarrollada por Mignolo, Dussel, Castro-Gómez y otros, plantea que la modernidad europea ha estado intrínsecamente ligada al colonialismo. Desde esta perspectiva, el arte que reproduce los valores de la modernidad —universalismo, racionalismo, individualismo— contribuye a mantener la lógica colonial.

Frente a ello, Larsen propone una estética que no se subordina a esos valores. Su trabajo con los quipus no busca simplemente "incluir lo indígena" en el arte contemporáneo, sino desestabilizar los marcos que definen qué es arte, qué es saber y qué es memoria. En ese sentido, su práctica es profundamente decolonial, porque interpela las estructuras ontológicas y epistemológicas heredadas del colonialismo.

Mignolo (2003) habla de la "desobediencia epistémica" como la necesidad de romper con las lógicas de validación impuestas por el canon europeo. Larsen, en su obra, escribe palabras, presenta imágenes reconocibles, pero su gramática visual las articula mediante nudos, tensiones, materiales y ritmos que desafían la lógica lineal del pensamiento occidental. Sus obras no pueden ser leídas en clave representacional, sino como experiencias sensibles de otro tipo de escritura, otra forma de narrar y conectar.

El "Mestizaje" en las Prácticas Artísticas de Gustavo Larsen

El artista se autodefine como "no mestizo, pero mis trabajos sí". Su práctica combina pintura, grabado y arte impreso con técnicas textiles. Imprime imágenes y textos sobre tela para construir piezas con tiras y nudos, adoptando el formato del Quipu como medio expresivo. Larsen explora la pluri e interdisciplinariedad, investigando la historia y la etnohistoria. Su proyecto *Juntarse 30000* (2013) evidencia su deuda con historiadores y pensadores latinoamericanos, lo que le permite articular disciplinas diversas, un modo de operar que autores como S. Gruzinski consideran mestizo.

La incorporación del Quipu es clave. Para el artista, este elemento es una herramienta de "escritura" para transmitir mensajes sobre la historia argentina, especialmente en lo que respeta a la violencia y la injusticia contra los pueblos originarios. En concordancia con el proceder analítico de Gruzinski *El Quipu* se convierte en un "atractor" que enlaza diferentes mundos y tiempos, amalgamando elementos indígenas y occidentales. Esta operatoria constituye una modalidad de mestizaje que no oculta la diversidad de sus fuentes sino que permite su reconstrucción. Al mismo tiempo su trabajo es un ejemplo de estética subversiva. Propone un diálogo entre el presente y un pasado que aún duele, conectando los genocidios del pasado con los 30.000 desaparecidos de la última dictadura cívico-militar. Esta interpelación se alinea con la consigna de Rodolfo Kusch de poner en escena una verdad. Su obra es un buceo en el pasado para construir un presente más justo.

Larsen busca la estética de lo americano al indagar en un pasado y un presente propios de su identidad, como sujeto y parte de un colectivo localizado. Sus

obras reflejan una profunda preocupación por la identidad y por visibilizar a quienes fueron borrados de la historia oficial. Recupera nombres y biografías, restituyendo un lugar y una voz a los excluidos. Como decía Heidegger, habitar es construir, y los Quipus son una construcción de sentidos sobre la identidad colectiva.

De este modo la obra de este artista es profundamente política. Sus trabajos son un proyecto en torno a la comunidad, que incluye a aquellos excluidos del relato nacional. El artista actúa, o como diría Poratti (1986), “ópera” para que sus obras tengan un impacto en la sociedad, realizando gestos rituales y acciones políticas, como la que describe Eva Farji (2023) en el contexto de la restitución de restos indígenas. Con una modalidad casi ritual, Larsen despliega un Quipu en una procesión, un gesto que es a la vez visualización de un conflicto, una protesta y un reclamo, conectando a la persona cuyos restos son restituidos con su historia y su comunidad.

A modo de ejemplo

Colección Macabra serie Juntarse 30000, contiene además de los hilos trenzados y anudados, pinturas, formas de huesos y calaveras en madera (MDF); imágenes con nombres y fechas de muerte de indígenas con números de registro del catálogo de la sección de Antropología del Museo de Ciencias Naturales de La Plata, que fuera lamentable repositorio de restos humanos de indígenas (cfr. Dillon, 2019: p. 52).

Este Quipu puede verse como monstruoso -en el sentido que le asigna Kush-. La preocupación configurativa prioriza el contenido, lo signado en detrimento de la armonía formalista. Es a la vez macabro y tenebroso por la “fuerza expresiva” de la brutalidad de los sucesos que evoca, como lo es, por la actualización que hace de ese lado oscuro de la historia, eso que en palabras de Kush (1955) “fue excluido y relegado como algo tenebroso frente a la inteligencia social” y que Larsen transmite – traduce- en formas y signos. Al mismo tiempo a través de esta reposición Larsen comparte su pregunta por la identidad: nuestra identidad, la instala como preocupación colectiva. Como la pregunta que a través de él -artista- se hace nuestra sociedad. Y, en sintonía con el pensamiento

de Kush, nos propone “...una repuesta plástica a la pregunta primordial que el grupo social - por intermedio del artista- se ha hecho sobre sí mismo” (1955, p.2).

Ciertamente, esa preocupación es del orden de lo común, es del orden de lo político. Es más, es del orden de un proyecto político sobre el común, fundado en un relato renovado de la moderna *Comunidad imaginada*, como diría Benedict Anderson (1983), asumiendo la narración de un pasado colectivo que dé una voz y un lugar - locus- a aquellos que fueron excluidos sino relegados en ese nicho del salvaje, esa geografía de la imaginación como la llamaba el antropólogo haitiano Michel Rolph Trouillot.

Más en sintonía con el pensamiento latinoamericano, Armando Poratti ofrece algunas claves para pensar un proyecto de comunidad como el que subyace a las prácticas artísticas de Gustavo Larsen. Un proyecto con carácter prospectivo, gestado en un presente que no puede ya rehuir la mundialidad y, afín a su propuesta, contemple la alteridad insistente de los pueblos en el contexto mundial. Pueblos que según entiende, formamos parte de los márgenes del sistema mundial. Decidir nuestra relación con ese sistema, presentar una alteridad, una especificidad en el contexto de una “sociedad” mundial según sostiene el autor, requiere, una vez identificado el peligro- preservarse como comunidad, o con Larsen reformularla, activarla, (cfr. Poratti 1986)

El artista presenta y activa su plan mediante su operar en obras -operas-, que él acciona y actúa. Ejecuta para que tengan un impacto en la comunidad. Lo cierto es que pone en juego procedimientos performáticos en los que incluye a sus Quipus. Esto involucra una concepción del arte que trasvasa la noción moderna de la imagen como representación, cuando con una modalidad casi litúrgica, el artista saca sus Quipus en procesión. Se trata de un gesto ritual y una acción política que visualiza de conflicto, la protesta y el reclamo.

A modo de ejemplo, cabe hacer mención de las acciones reseñadas por Eva Farji (2023) a partir de entrevistas que esta investigadora le registrara en 2023. En su relato, el artista describe su performance en ocasión de la restitución de restos de indígenas que formaban parte del repositorio del Museo de Ciencias Naturales de La Plata. Desplegando un Quipu que incluye referencias a la

persona cuyos restos son restituidos. Larsen participa con su obra en la ceremonia oficial y modifica su pieza en virtud de la restitución. Suma este gesto artístico –ritual a los discursos, cantos y sonidos de instrumentos autóctonos, y ofrendas. Configura entonces una modalidad artística que involucra la participación colectiva y abre tal vez otra topología

Desanudando un final

El Quipucamayoc era, en el mundo andino, el funcionario encargado responsable de los Quipus, de interpretar sus mensajes y transmitirlos. El artista Gustavo Larsen retoma este sistema de escritura, ya portador de sentido, en tanto remite a los pueblos andinos. Al retomarlo trae al presente esa tradición y a los pueblos de América que lo usaron. Les da vida al actualizar la posibilidad de una voz, Como Quipucamayoc Gustavo Larsen es un intérprete.

Revisamos a lo largo de este texto la posibilidad de caracterizar la obra de este artista como mestiza y latinoamericana por sobre todo, pero no exclusivamente por la apropiación del Quipu como herramienta configurativa. Quedan pendientes numerosas reflexiones y asociaciones más allá de nuestra condición situada como cuando desde otras geografías algunos teóricos como Hall Foster en “El artista como etnógrafo” u Okwi Enwezor en “El curador como etnógrafo” como otros tantos, reponen en el campo artístico internacional las alteridades no hegemónicas y sobre todo, la dimensión política de las identidades múltiples que nos configuran. Finalmente resuena la interpelación a un compromiso artístico, técnico y político-social, como el invocado por Walter Benjamin en “El autor como productor”. Un desafío que en modos diversos, como una antorcha que encendieran desde la reflexión sobre el arte, los antropófagos modernistas brasileños o Rodolfo Kush han retomado desde la teoría otros muchos como Ticio Escobar, Alfredo Colombres y así también numerosos artistas desde una práctica comprometida y reflexiva.

Por último la obra de Gustavo Alfredo Larsen con los quipu se inscribe de lleno en un proyecto decolonial que busca desmontar las lógicas coloniales del saber, del arte y de la representación. En lugar de 'rescatar' el pasado, el artista lo

reinscribe en el presente, lo hace cuerpo, forma, gesto, y lo convierte en una herramienta crítica para pensar el arte desde América Latina.

Sus quipu no son únicamente artefactos estéticos, sino también dispositivos de memoria, escritura y resistencia, que nos invitan a imaginar otros futuros posibles, en los que el arte no sea un privilegio occidental, sino una práctica viva, situada y plural.

En un mundo marcado por la persistencia de las desigualdades coloniales, Larsen nos ofrece no solo una obra visualmente potente, sino una epistemología sensible y subversiva, una poética del nudo, del entrelazamiento y de la memoria como acto colectivo.

Bibliografía

Achinte, A. (2013). *Estéticas de la re-existencia. Performatividad, experiencia y saberes*. Universidad del Cauca.

Dillon, V. (2019). “Voces ancestrales y resistencias artísticas contemporáneas Latinoamericanas en la obra de Gustavo Larsen”. En Revista Croma, Estudios Artísticos. ISSN 2182-8547, e-ISSN 2182-8717. 7(13), 46-53.

Dussel, E. (1994). *1492: El encubrimiento del otro*. Editorial Nueva Utopía.

Farji, E. (2023). Un nudo de restos informes: reactualización del quipu como dispositivo de memoria en la obra de Gustavo Larsen. Seminario Políticas de la Memoria. Buenos Aires

Gruzinski, S. (2007). *El Pensamiento Mestizo. Cultura amerindia y civilización del Renacimiento*. Barcelona: Paidós

Heidegger, M, (1951). Construir, habitar, pensar. Recuperada en <https://cherubiniblog.wordpress.com/wp-content/uploads/2016/02/1951-heidegger-construir-habitar-pensar.pdf>.

Kush, R. (1955). Anotaciones para una Estética de lo Americano. Recuperado de https://www.academia.edu/37762440/anotaciones_para_una_est%C3%89tica_de_lo_american o_Rodolfo_Kusch_Primeraparte

Mignolo, W. (2003). *La idea de América Latina*. Gedisa.

Poratti, A. (1986). “Comunidad, sociedad, sistema mundial”. En Revista Latinoamericana y Ciencias sociales n 11. (p. 92-140) Fund. OSDE

Quijano, A. (2000). *Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina*. CLACSO.

Ramírez, M. C. (2009). "Más allá de lo fantástico: El arte contemporáneo latinoamericano y el discurso global". En *Arte no es vida: Actions by artists of the Americas 1960-2000*.

Urton, G. (2003). *Signs of the Inka Khipu: Binary Coding in the Andean Knotted-String Records*. University of Texas Press.

Tradición que se alza en puntas: el ballet académico en la transformación del folklore argentino

Garralda Nievas, Juana (Instituto del Profesorado de Arte de Tandil N° 4 “Escultor Carlos Allende”, Cultura UNICEN - Ballet de Danzas Argentinas de la UNICEN)

Introducción

38

Cuando una pregunta empieza a hacer ruido en la práctica cotidiana, es difícil no prestarle atención. En mi caso, ese ruido nació de un interrogante que parece simple, pero que encierra un mundo de debates: ¿es la “danza clásica” una técnica indispensable para poder bailar cualquier estilo? Al intentar responder, me encontré con que era demasiado amplia, así que decidí llevarla a mi terreno más cercano: las danzas folklóricas argentinas y, en particular, su estilización, repensando el significado de “ballet folklórico.”

De allí surgieron nuevos cuestionamientos que siguen acompañando mi camino: ¿es necesario conocer la “técnica clásica” para bailar folklore estilizado? ¿De dónde surge, incluso, la idea misma de un “ballet folklórico”? Estas dudas me llevaron a abrir una investigación que me interpela en la forma en que comprendemos la relación entre tradición, técnica y legitimación en el campo de la danza.

Las danzas folklóricas argentinas no son únicamente una expresión estética; en ellas se condensan huellas de la colonización, apropiaciones populares, identidades en disputa, procesos políticos y sociales. Con el paso del tiempo, este caudal popular atravesó procesos de institucionalización, y se abrió a la estilización que lo llevaron a los escenarios nacionales e internacionales, hasta alcanzar, en gran medida, en la creación del Ballet Folklórico Nacional, como símbolo de identidad cultural.

El recorrido que aquí comienza es apenas el inicio de una investigación más amplia, que busca indagar en los orígenes de las danzas folklóricas, su consolidación bajo políticas culturales específicas, la influencia del ballet académico en su configuración escénica y, finalmente, la construcción de un ballet folklórico que, lejos de cerrarse en una forma definitiva, continúa hoy en permanente resignificación

Folk - Lore, adopción de nuestra cultura a esta nueva palabra.

Para comenzar a reflexionar sobre cuestiones que atraviesan nuestra realidad, es necesario primero adentrarnos en el pasado y comprender cómo se gestaron los procesos que hoy vemos concretos. En este sentido, el Romanticismo del siglo XIX, en reacción al intelectualismo de épocas anteriores, abrió paso al estudio sistemático y metódico de las manifestaciones culturales del pueblo, es decir, del folklore.

Fue en este marco que el arqueólogo inglés William John Thoms acuñó el término folklore, un 22 de agosto de 1846.¹ La palabra, surge de la unión de dos vocablos ingleses “Folk” (pueblo) y “lore” (saber, ciencia), teniendo como fin, definir el saber popular, entendido como el conjunto de conocimientos, usos y costumbres transmitidos de generación en generación. En definitiva, aquello que se transmite de manera oral, que se incorpora a nuestras costumbres y desconoce toda autoría. En Argentina, el folklorólogo Augusto Raúl Cortázar amplió la perspectiva al señalar que el folklore alude a los fenómenos culturales en sí como a la ciencia que los estudia.²

De este modo, el folklore comprende un amplio conjunto de expresiones características de un pueblo: tradiciones, leyendas, costumbres, creencias, música, danzas, artesanías, entre otras. Constituye, en definitiva, el patrimonio cultural que integra a los diversos grupos humanos que habitan una misma tierra y que, al mismo tiempo, permite distinguir y reconocer una cultura frente a otra.

¹El 22 de agosto de 1960, se realizó en Buenos Aires el Primer Congreso Internacional de Folklore. Presidido justamente por Augusto Raúl Cortázar, reunió a representantes de 30 países, que instauraron esa fecha como el Día Mundial del Folklore.

²Martha Blache (1991- 1992), en *“Folklore y Nacionalismo en la argentina: su vinculación de origen y su desvinculación actual.”*

Breve recorrido de la conformación de las Danzas Folklóricas

Orígenes y primeras manifestaciones

El folklore argentino se configura a partir del encuentro entre la cultura hispánica, a la indígena³ y aportes afrodescendientes. Carlos Vega⁴ destaca que aquellas prácticas culturales, fueron apropiadas y adaptadas por las comunidades locales, hasta convertirse en expresiones propias y colectivas.

40

Vega (1956), sostenía que las *contradanzas europeas que se bailaban en los salones de los sectores medios y altos, “bajaban” a los sectores populares, que comenzaban a imitarlas con sus propias formas*, no obstante, desde una mirada actual, cabe señalar que a dichos sectores populares raramente se les reconocía la capacidad de resignificar sustancialmente los bienes culturales hegemónicos, y mucho menos la posibilidad de crear expresiones nuevas.

Continuando con la mirada de Vega (1956), podemos determinar a nuestras danzas como “imitativas”, ya que se busca mediante las mismas, revivir cierta forma de bailar en determinado contexto, a través de la imitación, mismo en reiteradas ocasiones, se da el aprendizaje de estas mediante la copia. Los primeros registros de este tipo se relacionan con las danzas de salón de las élites europeas, como el minué. *“lo importante de la imitación, [...], no es su potencia ciega, sino la dirección principal en que se manifiesta”* (Vega, 1956:28)

En esta línea, Martha Beraat (1991) destaca la importancia de Andrés Chazarreta⁵, quien, en 1921, junto a sus músicos y bailarines santiagueños, presentó el arte criollo en Buenos Aires. Esta exposición resultó novedosa para el público porteño, al poner en escena danzas que aún no se reconocían como “folklóricas”, pero que evidenciaban la diversidad cultural del noroeste argentino.

³Aunque la influencia de esta se reduce a la zona del noroeste.

⁴ El musicólogo Carlos Vega (1944, 1952) comenzó a documentar las “músicas y danzas folklóricas de la Argentina”.

⁵ Andrés Chazarreta (1876 - 1960, Santiago del Estero), músico e investigador argentino.

Consolidación y políticas culturales

El Folklore, comienza a consolidarse en la cultura nacional, primeramente, a través de la música. Entre las décadas de 1930 y 1940, en un contexto marcado por fuertes procesos migratorios del campo a la ciudad y un nacionalismo en ascenso, se produce el llamado “boom” del folklore. La radio se convirtió en un medio clave para su difusión masiva, y el creciente interés social permitió definir tanto al género como al incipiente academicismo folklórico⁶. Para la década de 1950, junto al tango, el folklore se había transformado en el género popular por excelencia, con una presencia nacional consolidada a través de festivales como el de Cosquín, y con un reconocimiento que alcanzaba también al plano internacional.

Con el correr del tiempo, las danzas pasaron de ser prácticas populares a ocupar un lugar en el escenario, impulsadas por políticas culturales y educativas. A partir del ascenso del peronismo en 1946, el apoyo del Estado al movimiento folklórico se acentuó y se promovió la cultura nacionalista. Así mismo, durante el gobierno de Perón, se instauran asociaciones civiles que sostienen el movimiento folklórico, más allá de las escuelas, estas eran las peñas, academias o centros tradicionalistas, que enseñaban diferentes estilos folklóricos de música y danza. Como señala Vega (1995) *“la danza no se percibe mientras no se ejecuta, es un conocimiento que se realiza”*. Así, las danzas evolucionaron, estructurándose en pasos y esquemas coreográficos que adquirieron valor como formas, estilos e intenciones.

En este proceso, las manifestaciones folklóricas adquirieron un rol fundamental como recurso simbólico. Según Blache y Dupey (2007):

“históricamente las manifestaciones folklóricas han sido un recurso simbólico poderoso para generar un proceso de comunalización, de unificación de poblaciones heterogéneas y desiguales, establecer el perímetro del territorio nacional y desarrollar en el ciudadano un sentido de lealtad hacia el estado-nación” (301).

⁶Términos de Santiago Romé (FOLKLORE ARGENTINO: ASPECTOS INTRODUCTORIOS, DEFINICIONES Y DEBATES: 109), mencionando como referentes J. Carrizo, C. Vega, I. Aretz, A. Cortazar.

En efecto, Ricardo Rojas ya proclamaba la necesidad de preservar las tradiciones criollas, concibiendo al folklore como un instrumento para recuperar la herencia cultural y mostrar la continuidad entre pasado y presente (Blache y Dupey, 2007).

La creación de la “Escuela Nacional de Danzas Folklóricas” en 1948, en el marco del Plan Quinquenal⁷ de Juan Domingo Perón, marcó punto de inflexión en la institucionalización del género. Según Blache y Dupey (2007), el objetivo era la formación.

“de la formación de: un cuerpo de técnicos capacitados para la docencia de esta materia a fin de unificar la enseñanza, resguardar la autenticidad y pureza de nuestras expresiones folklóricas y contribuir a que conserven su estilo y características, dentro del más riguroso concepto estético como manifestación del sentir artístico y espiritual” (302)

La creación de esta escuela no solo permitió consolidar un proceso de academización, sino también otorgar a las danzas un estatus de “Danza Nacional”. De acuerdo con Chamosa (2012), el peronismo “*dió cobertura política y financiera al movimiento folclórico, tanto en su aspecto académico como en el educativo, artístico, mediático y social*”. (119)

En 1950, la institución se transformó en “Escuela Nacional de Danzas” incorporando en su oferta académica, el ballet académico, también mencionado como Danza Clásica. Para 1974, una nueva definición de las formas de ejecución amplió el alcance de las danzas a todas las provincias. Finalmente, este recorrido desembocó en la creación del “Ballet Folklórico Nacional en 1990”, símbolo de la institucionalización del folklore estilizado.

El auge del folklore y la influencia del ballet académico, hacia la consolidación del Ballet Folklórico Nacional.

El auge del folklore coincidió con la presencia del ballet académico en los principales teatros del país. Este, asociado históricamente con la élite cultural, ofrecía un modelo estético de prestigio y hegemonía que inspiró a numerosos

⁷1947 y 1952, promoción de las tradiciones nacionales como el objetivo guía de las políticas culturales del Estado

referentes del ámbito folklórico a trasladar recursos técnicos y visuales al escenario. Surge la denominada “danza escenario”⁸, caracterizada por la estilización del folklore mediante la incorporación de elementos del ballet académico

El ballet académico, se define como tal bajo el reinado de Luis XIV, caracterizándose por la precisión técnica, la armonía corporal y la búsqueda de perfección estética. Sus movimientos buscan dominar la fuerza y flexibilidad corporal, para alcanzar distintos efectos visuales. Durante el siglo XIX, adquiere una estética de hegemonía y se comienza a practicar en París, siendo este el epicentro cultural, las élites porteñas adoptaron el ballet como símbolo de prestigio y refinamiento. Con el tiempo, su influencia trascendió en el ámbito aristocrático, convirtiéndose en un modelo técnico y estético de referencia para la formación de bailarines y para la proyección escénica de otros géneros.

La capital argentina buscó imitar y adaptar los bailes provenientes de París, considerada la ciudad que dominaba la hegemonía cultural de la época. Así, en el siglo XIX, la adopción del ballet académico representaba un intento de acceder a un conocimiento cultural considerado prodigioso y exclusivo de la élite. Esta tendencia se vio reforzada con la llegada de Les Ballets Russes a nuestro país, trajeron consigo propuestas escénicas modernas, vestuarios llamativos, escenografías y mundos fantásticos. Aunque más accesibles⁹ al público general, estos espectáculos continuaban siendo considerados un referente de “cultura culta” dentro de la sociedad porteña, siendo así el ballet moderno, un consumo restringido, tal como lo menciona González (2021).

En el plano conceptual, Carlos Vega distingue entre danzas abstractas, danzas mímicas y, de la unión de ambas, danzas mixtas, categoría en la cual puede situarse al ballet académico. De esta manera, la expansión del ballet fuera de Europa y su rol como símbolo de alta cultura crearon el escenario propicio para el surgimiento de una nueva variable, el ballet folklórico, concebido como

⁸ “Danza escenario” en sentido de transformar a aquel folklore de la época, en uno espectacular, buscando incorporar lo llamativo y técnico que se apreciaba en las obras de ballet académico.

⁹Una de las novedades que trajo consigo este ballet, es la ruptura de la asociación aristocrática, se modifica ampliando el ingreso de más público a las obras, generando más de una función en un acotado tiempo, pero esta amplitud, únicamente contemplaba a las clases altas de la elite.

espectáculo escénico que, sin perder la raíz tradicional, incorporaba recursos técnicos y estéticos propios del ballet académico, con el fin de “embellecer” lo que se quiere mostrar, haciendo foco en cuestiones como la *estructura corporal, proyección y narrativa visual*.

Con estructura corporal, hacemos referencia a un conocimiento de colocación corporal, pensada hacia un espectador, como cuestiones de dar el frente continuamente al público, formas erguidas de desplazarse y sostenerse en escena, la corporeidad que transmitan lo que el personaje está recreando, otorgando elegancia y belleza visual a lo que se esté ejecutando.

En sentido de proyección, enfatizar en los movimientos que están realizando y puedan transmitirse y apreciarse hacia el público, generalmente se piensa primeramente en movimientos grandilocuentes y amplios, pero también invita a cuanto ampliamos el contexto desde los movimientos corporales y cómo llegamos a transmitir a un público, con la intención de “llevar un poco más allá la coreografía tradicional sin perder la raíz”¹⁰

A percepción personal, ambos entran en juego dentro de la narrativa visual, podemos encontrar relación con el ballet romántico¹¹, el cual busca contar una historia generando diversas sensaciones a un espectador, desde un estado de calma y felicidad, a uno de tensión y curiosidad. Considero que el folklore en escenario, comienza a buscar contar historias a través de las danzas “*tradicionales*” y, principalmente, buscan contextualizar la danza, imitando y recreando el contexto situacional, temporal y social, de la que se esté ejecutando.

El ballet folklórico puede entenderse como la adaptación de técnicas académicas a prácticas tradicionales. La colocación corporal, la proyección escénica y la narrativa visual pasaron a formar parte de estas creaciones, en un proceso que no buscaba sustituir lo popular, sino resignificar. Como señala Citro (2015:19), el objetivo de esta fusión era lograr “un muy buen nivel artístico”.

¹⁰Referencia de la entrevista a Rosana Romano, a quien voy a mencionar más adelante, siendo una de las fuentes vivas que entreviste para fundamentar y realizar mi investigación.

¹¹ Movimiento escénico del S.XIX, entre tantas obras conocidas, “Giselle” y “La sélvade”.

No existe un único inventor (o inventora) del *ballet folclórico*, pues es un fenómeno que se desarrolló de forma casi paralela en los diferentes países latinoamericanos. Sin embargo, algunas figuras son recordadas como paradigmas en el desarrollo de esta modalidad gracias al alcance de las compañías que dirigieron, su iniciativa en políticas públicas para el fomento de la danza folclórica y el impacto de su obra al punto de ser considerada referente cultural en sus países de origen.¹²

Innovación y legado, aportes para la creación del Ballet Folklórico Nacional Argentino.

A partir de la entrevista realizada en el corriente año, agosto 2025, a Rosana Romano¹³, actual directora del Ballet de Danzas Argentinas de la Universidad de Centro de la Provincia de Buenos Aires, quien fue una de las bailarinas fundadoras del Ballet Folklórico Nacional Argentino¹⁴, y previamente, ya teniendo recorrido junto a Chúcaro y Norma Viola. Principal fuente de donde realice mi investigación, mediante ella puede acceder a información más íntima y directa de bailarines y coreógrafos mencionados en cuestión, y vivencias propias, acerca de la dinámica y forma de trabajo en la que se basó la creación del Ballet Folklórico Nacional.

Siendo el Chúcaro un innovador, comienza creando a raíz del ritmo del malambo, incorporando al mismo, creaciones espectaculares fuera de lo tradicional, tanto corporalmente, como con objetos como boleadoras, cuchillos, látigos, lanzas, etc., todo aquel elemento que pertenecían al cotidiano de la figura del “gaucho”.¹⁵

¹²En el caso de Argentina, los referentes de los cuales voy a apoyarme, son Santiago “Chúcaro” Ayala y Norma Viola.

¹³Profesora de Danzas Españolas, Danzas Folclóricas Argentinas y Tango-Danza. Profesora de Expresión Corporal. Profesora de Teatro. Intérprete Dramático. Magister en Puesta en Escena, Mención Diseño Escénico (Tesis en proceso). Directora del BDAU. Ex integrante del BFNA.

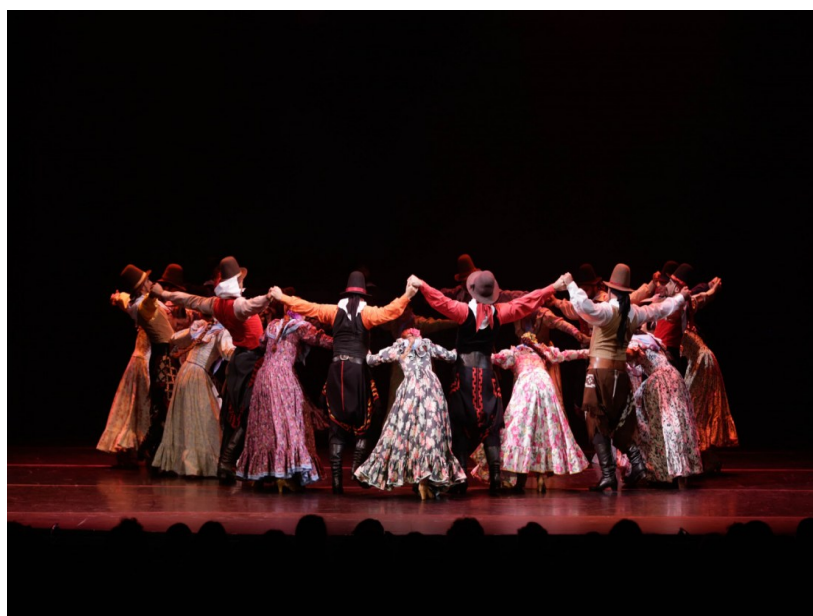
¹⁴ Creado en 1886 bajo la Ley 23.329, reglamentada tres años después. vigente desde el año 1990, creado por Santiago Ayala y Norma Viola.

¹⁵ En la edición N° 9 y la N°25, de la revista “Folklore”, cuenta que viajó por varios países, entre ellos EEUU, y comentó que en aquel país había desconocimiento de nuestra cultura, no solo dancística sino también musical. Es por ella que le surge la necesidad de querer reunir a la juventud de aquella época (1960) para contarles lo que vivió y a través de las siguientes generaciones realzar y mantener viva la cultura.

Un personaje clave en este proceso fue Segundo Santiago “Chúcaro” Ayala¹⁶, quien, llegado a Buenos Aires en 1937, donde sobrevivió como dibujante caricaturista hasta que sus habilidades con malambo le abrieron la puerta, siendo un innovador, comienza creando a raíz del ritmo del malambo, incorporando al mismo, creaciones espectaculares fuera de lo tradicional, tanto corporalmente, como con objetos como boleadoras, cuchillos, látigos, lanzas, etc., todo aquel elemento que pertenecían al cotidiano de la figura del “gaucho”.¹⁷

Se reinventa, y busca bailarines para poder exteriorizar “dos mundos interiores” que yacían en él y en su forma de querer generar espectáculo. Estos dos mundos consisten en:

- ✓ **Tradicionalista:** Recrear una situación, respetando las raíces tal cual se comentaban en los registros o como se vivenciaron.



Ballet Folklórico Nacional- Temporada en el Teatro Cervantes 2022 - Foto de la página virtual de la [naciónArgentina.gob.arhttps://www.argentina.gob.ar/noticias/el-ballet-folklorico-nacional-inicio-su-temporada-en-el-teatro-nacional-cervantes](https://www.argentina.gob.ar/noticias/el-ballet-folklorico-nacional-inicio-su-temporada-en-el-teatro-nacional-cervantes)

¹⁶ (Córdoba 1918 - Buenos Aires 1994) Bailarín y coreógrafo argentino. Creador de alrededor 150 obras coreográficas

¹⁷ En la edición N° 9 y la N°25, de la revista “Folklore”, cuenta que viajó por varios países, entre ellos EEUU, y comentó que en aquel país había desconocimiento de nuestra cultura, no solo dancística sino también musical. Es por ella que le surge la necesidad de querer reunir a la juventud de aquella época (1960) para contarles lo que vivió y a través de las siguientes generaciones realzar y mantener viva la cultura.

- ✓ **Imaginario:** adentrándose a una fantasía, con personajes “espectaculares” y fantásticos, dando vida a las leyendas populares, historias, o seres de la naturaleza, mismo a la naturaleza en sí.



Ballet Folklórico Nacional- Homenaje a Norma Viola y Santiago Ayala - Foto de la página virtual de la
 naciónArgentina.gob.ar<https://www.argentina.gob.ar/noticias/el-ballet-folklorico-nacional-rinde-homenaje-norma-viola-y-santiago-ayala>

El encuentro de Santiago “Chúcaro” Ayala con Norma Viola¹⁸, bailarina clásica formada en una de las instituciones más prestigiosas, el Instituto del Teatro Colón, quien fue posteriormente su compañera de danza y de vida, fue clave para esta novedosa variante que se estaba gestando. “*Ella comprendía lo que él quería componer*”. Con su conocimiento técnico de danza académica, llevaban los cuadros y las danzas a un nivel más alto, volviéndose un verdadero, y sinuoso, espectáculo. Así es, como en la década del ’80, comenzaron a consolidar una escuela y crear producciones denominadas “estampas”, cuyo objetivo era contar historias tradicionales de manera estilizada. Este proceso dio origen a un nuevo enfoque dentro de las danzas de índole criolla y tradicionalista, conocido como “estilización”, que combinaba danza, teatro y manejo corporal avanzado.

¹⁸ (Córdoba 1929 - Buenos Aires 2004) Bailarina de Danza Clásica, Folklore y Contemporáneo.

El ballet comienza a aportar técnicas no solo de proyección y elegancia, sino también de fuerza, equilibrio, movimientos elevados, en el sentido hipotético y figurado, las composiciones de este nuevo espectáculo folklórico. La impronta de esta técnica se apreciaba tanto en las formas y proporciones de los cuerpos de los bailarines, así como en los tratamientos aplicados (peinados y maquillajes), posturas y movimientos, sostenidos hasta la actualidad.

“Chúcaro entendía que para que existiera un producto más acabado, era necesaria la técnica” abriendo un espacio a la creatividad ordenada, buscando, principalmente, llevar estas técnicas al mundo de fantasía que querían componer, llevándolo a un manejo corporal y de elegancia impoluto. Tras una entrevista con la Revista “Folklore”, Chúcaro y Norma exponen el anhelo de *“crear un arte nacional de la danza”*, y era Norma quien, principalmente, buscaba bailarinas de “clásico” para que interpretaran estos personajes en particular, y mismo a los bailarines los entrenaba con técnicas de esta danza, para llevar las producciones a una prolijidad grupal y con destreza física.; a esto Rosana comenta, *“de todas las horas de los días que ensayábamos, le dedicamos al menos 1 hora y 30 minutos a los entrenamiento de técnica dictados por Norma”*

Con su escuela ya formada, Chúcaro y Norma deciden formar con su conjunto de bailarines, un Ballet Folklórico que representase al país, es así como en 1986, presentan su proyecto, crean dicho ballet, y bajo la Ley 23.329, en el año 1990, dan origen al Ballet Folklórico Nacional Argentino, actualmente vigente y que mantienen vivos varios repertorios de cuadros fundadores. Esta pareja artística creó más de 160 obras coreográficas hasta sus respectivas muertes, ocurridas en 1994 y 2005, y ha tenido una influencia clave en las generaciones posteriores de bailarines folklóricos.

El ballet folklórico, busca agregar la cantidad justa de las expresiones de la danza moderna¹⁹ y la técnica académica, para creaciones de gran nivel, sin perder la raíz folklórica. Las creaciones “modernas”, son relativas y quedan sujetas al criterio del compositor, según el objetivo que desee alcanzar... En esta instancia, Rosana

¹⁹ Con Danza moderna, se hace referencia a un contexto de contemporaneidad e innovación, mismo también se consideran a estilos de danzas que surgen pos modernidad, a partir de las propulsoras de Danza Moderna, como Pina Bausch, Mary Wigman, Isadora Duncan, entre tantas otras.

responde a una pregunta que fue motor de este proyecto de investigación. **¿Es necesario tener formación en Danza Académica para poder ejecutar folklore estilizado, por tal, formar parte de algún Ballet Folklórico?**, y basándose en sus recuerdos y aprendizajes, principalmente recordando al Chúcaro, la respuesta fue que: *“no es necesario que todo bailarín folklórico tenga técnica de ballet académico para ejecutar danzas de nivel estilizado, pero si es algo que suma y facilita, según lo que busque dicho compositor de la danza a bailar.”*

En la actualidad, se ve no solo el híbrido encuentro entre Folklore – Ballet Académico, sino también se puede apreciar elementos de la **Danza Moderna**. *“Toda danza actual, modernizada, no significa que esté condicionada a ser cooptada por la danza clásica”*, sino que hay que pensar a la misma como una **herramienta** que otorga más preparación, precisión y realidad, pensarla como una libertad más amplia, libertad al movimiento, una función de dar herramientas al bailarín; como lo señala Citro (2015:19), el objetivo de estas fusiones sigue siendo alcanzar “un muy buen nivel artístico”, combinando tradición, técnica y creatividad escénica.

Reflexiones finales

La conformación del Ballet Folklórico como tal fue el resultado de un largo proceso, que abarca desde los orígenes comunitarios del folklore hasta la creación del Ballet Folklórico Nacional. Ese recorrido muestra cómo lo popular puede transformarse en patrimonio simbólico y artístico sin perder su capacidad de interpelar identidades colectivas.

La incorporación de recursos del ballet académico no significó una ruptura, sino un diálogo que amplió horizontes estéticos y dio lugar a un género propio: la danza estilizada. En este camino, la labor de Santiago “Chúcaro” Ayala y Norma Viola marcó un punto de inflexión, al profesionalizar el folklore sin despojarlo de su raíz popular. Ellos otorgaron al género una nueva identidad, que combinó técnicas diversas y consolidó al Ballet Folklórico Nacional como emblema cultural y símbolo de legitimidad dentro del campo artístico argentino.

Hoy, el Ballet Folklórico es un espacio donde conviven tradición e innovación. Su existencia demuestra que el folklore no es un objeto del pasado, sino un campo vivo, en constante recreación, capaz de generar sentidos en la cultura argentina contemporánea.

La pregunta que se abre entonces es: ¿cómo influyen los movimientos contemporáneos en este espacio? ¿Qué tanto permanece y qué tanto evoluciona en el tiempo social? Si los cambios son inevitables, la permanencia depende de la capacidad de adaptación. Aun así, el Ballet Folklórico sigue revalorizando sus cuadros fundacionales, prueba de que la historia no solo se conserva: también crece y se transforma.

Quizás la cuestión radique en pensar qué puede aportar la danza moderna a estas técnicas ya consolidadas, cómo dialogan los cuerpos actuales con nuevas demandas estéticas y qué lugar ocupa hoy la base académica en la danza folklórica estilizada: ¿sigue siendo el cimiento esencial o se ha convertido en una herramienta flexible, moldeada por quienes danzan y recrean el folklore en cada generación?

Quizás la verdadera fuerza del Ballet Folklórico no esté en elegir entre tradición o innovación, o en la necesidad de tener como herramienta distintas técnicas de danza, sino en la posibilidad de hacerlas convivir, construyendo una identidad que nunca deja de recrearse.

Bibliografía

- Beraat, M. (1991). *La danza folklórica argentina*. Editorial Universitaria
- Blache, M. C., & Dupey, A. M. (2007). *Folklore, nación y cultura popular en la Argentina*. Editorial Biblos.
- Blache, M. C., & Dupey, A. M. (2007). Itinerarios de los estudios folklóricos en la Argentina. *Relaciones de la Sociedad Argentina de Antropología*, 32, 9-40.
- Blache, M. C. (1992). Folklore y nacionalismo en la Argentina: Su vinculación de origen y su desvinculación actual. *Runa*, XX (1), 69-89.

Cadús, E. (2019). Narrativas dominantes y violencia epistémica en la historiografía de las danzas argentinas: posibilidades de desobediencia. *Revista Latinoamericana de Estudios sobre Cuerpos, Emociones y Sociedad*, 30, 12-28.

Chamosa, O. (2012). *Breve historia del folklore argentino (1920-1970)*. Edhasa.

Citro, S. (2015). Interculturalidades en danza. Conferencia presentada en el *Encuentro Internacional Diálogos Interculturales de la danza de y desde los cuerpos*, FLACSO.

Gobierno de Córdoba. (s.f.). Santiago Ayala, el coreógrafo de la argentinidad. *Agencia Córdoba Cultura*. <https://cultura.cba.gov.ar/santiago-ayala-el-coreografo-de-la-argentinidad/>

González, I (2021). *De sincronías culturales y públicos conquistados: las presentaciones de Les Ballets Russes en el Teatro Colón de Buenos Aires (1912 y 1917)*

Romé, S. (2013). Folklore argentino: aspectos introductorios, definiciones y debates. *Arte e Investigación*, 9, 45-58. Universidad Nacional de La Plata. <https://revistas.unlp.edu.ar/ArteInvestigacion/article/view/1694>

Revista Folklore. (2024). Santiago Ayala “El Chúcaro” y Norma Viola: 20 años de historias. *Revista Folklore*. <https://revistafolklore.com.ar/santiago-ayala-el-chucaro-y-norma-viola-primera-parte/>

Saavedra, G. (2020). La historia del folklore argentino. *Ser Argentino*. <https://www.serargentino.com/costumbres/la-historia-del-folklore-argentino>

Vega, C. (1956). *Danzas tradicionales argentinas*. Academia Nacional de Bellas Artes.

Vega, C. (1956). *El origen de las danzas folklóricas*. Ricordi Americana.

Imágenes: Ballet Folklórico Nacional-
Argentina.gov.ar <https://www.argentina.gov.ar/noticias/el-ballet-folklorico-nacional-inicio-su-temporada-en-el-teatro-nacional-cervantes>
<https://www.argentina.gov.ar/noticias/el-ballet-folklorico-nacional-rinde-homenaje-norma-viola-y-santiago-ayala>

Trayectorias entrelazadas: Rubén Maidana y la creación de *iberVoz*, la 1era Red Iberoamericana de Investicreadores de voz artística en español

Maidana, Rubén Darío (TECC – FA – UNICEN)

52

Introducción

Como lo indica el título de este trabajo, *Trayectorias entrelazadas: Rubén Maidana y la creación de iberVoz, la 1ª red iberoamericana de investicreadores de voz artística en español*, aquí analizaré el concepto de *trayectoria* como herramienta metodológica para comprender los procesos personales que condujeron a la creación de *iberVoz*. Esta red pionera reúne a profesores de voz con formación artística que ejercen simultáneamente como investigadores, docentes y creadores (docentes de voz en el sistema educativo formal y no formal en sus distintos niveles, actores/actrices de teatro, cine y televisión, directores y directoras escénicos, cantantes populares y líricos, especialistas en doblaje y acentos, gestores/gestoras culturales). En este marco, y dado que formo parte del proyecto de investigación “Trayectorias situadas: Artes escénicas en diálogo con sus territorios” (2025-2027) mi objetivo es construir una narrativa analítica y reflexiva sobre mi subjetividad en este proceso, evitando un enfoque puramente descriptivo o autorreferencial.

En la fundamentación del proyecto de investigación se menciona que la perspectiva de trayectorias funcionará como una herramienta analítica para examinar la práctica artística como un itinerario situado, donde espacios y tiempos específicos moldean su desarrollo. Actualmente utilizado en estudios de género, gestión de recursos humanos, sociología, educación, historia, y antropología (por citar algunos campos), este concepto permite interpretar los recorridos personales e institucionales -especialmente significativo para artistas regionales como es mi caso- como entramados dinámicos donde convergen múltiples caminos, revelando así identidades en constante configuración.

Según Lea Vezub (2004) en su artículo *Las trayectorias de desarrollo profesional docente: algunos conceptos para su abordaje* menciona que esta categoría teórica

permite, por ejemplo, en las investigaciones sobre empleo y trabajo describir las maneras de inserción ocupacional, los recorridos que siguen diferentes sectores laborales, profesionales o ciertos grupos sociales en determinadas coyunturas y períodos del mercado laboral. Por ello, el desarrollo profesional de los/las docentes (campo de análisis de Vezub en este artículo) también puede analizarse a partir de las trayectorias que realizan los mismos entendiéndolas como el resultado de las acciones y elecciones que los sujetos efectúan en ciertos contextos y ante situaciones particulares. Respecto del vínculo entre contexto y sujeto Vezub menciona:

Las denominadas teorías del contexto o de la actividad socialmente situada, que analizan los sistemas de actividades de los sujetos (Chaiklin y Lave Comps., 2001) permiten articular diversas miradas para desentrañar el significado de las acciones en la interacción de los individuos con su medio al incluir las posiciones sociales que éstos asumen, así como las tensiones y contradicciones que afrontan. Estos trabajos entienden *que el contexto no es un marco que rodea, ni tampoco un fondo en el cual se recorta la actividad de los sujetos. Por el contrario, el contexto es indisociable de la actividad de los sujetos y de los significados que se construyen, así como de los aprendizajes y cambios que realizan.* (Vezub, 2004, p. 10. El destacado en cursiva, es nuestro)

En cuanto a las posiciones sociales adoptadas cualquier agente social a lo largo de su vida otra opción interesante para analizar la categoría de trayectoria es tomando la obra de Pierre Bourdieu (citado en Vezub, 2004) y su teoría de los campos. Según Lea Vezub:

La trayectoria remite al sujeto, son las posiciones que éste va tomando sucesivamente en el transcurso de sus diversas experiencias. El término refiere directamente a la dimensión espacial, al funcionamiento de los “campos” ya que la trayectoria permite trazar la ubicación y el recorrido que adopta el sujeto en relación con un campo. La noción también incluye la dimensión temporal, que la trayectoria se define como una serie de posiciones sucesivas que adoptan un mismo agente (o grupo) en un espacio en movimiento, es decir, sometido a transformaciones. (Vezub, 2004, p. 10)¹

¹ Nota aclaratoria sobre “campos”: Los campos son espacios estructurados de posiciones cuyas propiedades pueden analizarse con independencia de las características de sus ocupantes, quienes están en parte determinados por estas. Todos los campos se configuran a través de

Si bien Vezub desarrolla esta propuesta en el ámbito docente, su andamiaje conceptual resulta plenamente transferible a la práctica cultural y sus agentes. Independientemente del enfoque teórico adoptado, los estudios sobre trayectorias identifican algunos aspectos claves que se pueden observar en la vida de los sujetos: el contexto histórico-geográfico, la clase social, el sexo/género, la formación previa, el estilo de vida y los acontecimientos críticos. Es precisamente la integración de estos factores diversos lo que posibilita una mirada multidimensional sobre el ser humano, ofreciendo una comprensión más rica, compleja y contextualizada de su trayectoria vital.

Sin embargo, lo escrito anteriormente podría dar la impresión de que el uso del concepto de trayectoria está desprovisto de polémica. No podemos dejar de mencionar que si una de las estrategias metodológicas para construir un relato de vida es la entrevista (o la autobiografía), esta fue fuertemente cuestionada - hasta no hace mucho- por pensadores como Pierre Bourdieu en su ensayo *La ilusión biográfica*. Bourdieu advierte sobre su falta de pertinencia analítica si se la toma como un relato autocontenido y coherente, ya que para él esta se funda en una creación artificial de sentido que padece un peligroso problema de subjetivismo. En este intento por dar una coherencia interpretativa a la existencia del biografiado, el investigador tendería a convertirse en ideólogo y cómplice de su vida. Para evitarlo, el autor señala que el biógrafo debe poner en relación lo que el entrevistado menciona con el campo social de su contexto histórico, haciendo un recorte a nivel de tramas y relaciones objetivas y de condiciones familiares, institucionales y comunitarias.

Esta desconfianza hacia la subjetividad narrativa se enmarca en una polarización paradigmática más amplia. Hasta finales del siglo XX, los únicos enfoques metodológicos validados por la academia eran los cuantitativos (medir variables) y los cualitativos (comprender procesos en profundidad). El dilema solía plantearse entre investigar con test y números o con entrevistas y palabras, escindiendo las perspectivas: ciencias naturales versus ciencias del espíritu. En

relaciones de fuerzas, produciéndose luchas y disputas por el capital específico del campo y por su control, conservación o transformación (Bourdieu, 1990)

ambos casos, las artes son sujeto o tema de investigación, pero ninguna de las dos reconoce a las artes como metodología en sí mismas. Para ambos paradigmas, el arte es creación y la investigación es ciencia, ámbitos con propósitos, instituciones y criterios de calidad diferenciados y basados en la disyuntiva entre objetividad (científica) frente a subjetividad (artística).

Afortunadamente, estas polarizaciones han caído. Hoy, dentro de la antropología social y cultural, la etnografía es una herramienta fundamental para estudiar personas y culturas. Asimismo, la a/r/tografía se viene imponiendo como una forma de investigación basada en la práctica, estrechamente relacionada con las artes y la educación. Si la etnografía implica sumergirse en la vida cotidiana de un grupo para observar sus prácticas sociales, me pregunto si habría una alternativa al método autobiográfico para analizar mi propia práctica. La respuesta la encuentro en la **autoetnografía**, un enfoque que combina la experiencia personal del investigador con el análisis cultural. Implica utilizar la propia vida para explorar fenómenos sociales, ofreciendo una perspectiva única y profunda donde la narrativa personal se conecta con contextos culturales más amplios. Por su carácter inherentemente subjetivo, el desafío es utilizar esa subjetividad para iluminar aspectos culturales y sociales, y no solo para describir experiencias personales. Eso es lo que intentaremos realizar a continuación.

Del aislamiento a la red: una travesía autoetnográfica con iberVoz

El origen de la red iberVoz no fue un acto de creación deliberado, sino el fruto de una serie de coyunturas donde mi trayectoria personal se entrelazó con el contexto histórico y las trayectorias de colegas distantes. A través de este relato autoetnográfico, me propongo identificar esos nodos cruciales, puntos de encuentro que, hilvanados, tejen la trama de lo que después se convertiría en una red formal.

Año 2021: El germen en el silencio: la chispa de "Manifestando lo Sutil"

Todo comenzó en el silencio forzado del Aislamiento Social Preventivo y Obligatorio (ASPO) por la COVID-19 en Argentina. El mundo presencial se había

suspendido, y el regreso a las aulas en formato de "burbujas" era aún una promesa lejana para septiembre de 2021². En ese panorama de incertidumbre y pantallas, surgió en mí la necesidad de crear puentes. Fue así como, en marzo de 2021, germinó la idea del ciclo de charlas online "Manifestando lo Sutil".

La posibilidad de materializarlo llegó de la mano de un gesto institucional: el secretario de Investigación y Posgrado de mi Facultad me ofreció utilizar una cuenta institucional de Zoom, un recurso que en aquel momento era tan vital como un salón de clases. Aquella llave digital fue el primer catalizador concreto.

Con esa herramienta en mano, mi mirada se volcó inmediatamente hacia mi red de contactos. ¿A quién invitar? El primer nombre que emergió, casi como una evidencia, fue el de la Dra. Begoña Frutos Fuentes docente en la Real Escuela Superior de Arte Dramático (RESAD) de Madrid. Aunque nuestros caminos físicos nunca se habían cruzado, existía entre nosotros -desde varios años atrás- un vínculo de emails y de intercambio de bibliografía e ideas para su tesis doctoral. El destino, o la buena fortuna, quiso que a principios de ese mismo año 2021, Begoña me hubiera enviado un regalo invaluable: el libro *Los olores para mejorar la voz y la locución actoral* de la Dra. Gemma Reguant Fosas (Institut del Teatre de Barcelona), una obra que ella misma había prologado. La lectura de ese texto me conmovió e intrigó tanto que, casi de inmediato, le escribí para que me pusiera en contacto con su autora. Quería que Gemma compartiera sus ideas con nosotros.

Paralelamente, extendí la invitación a la Prof. Flavia Montello (hoy Dra.), de la Universidad Nacional de Río Negro. Con Flavia compartía esa familiaridad que nace de un diálogo académico constante por correo electrónico, otro lazo que, sin haberse materializado en un apretón de manos, ya era sólido y genuino.

La respuesta de las tres fue unánime, generosa e inmediata. Aceptaron, sin dudarlo, a sumar sus voces a este proyecto incipiente. Así, en el espacio virtual

² El 11 de marzo de 2020 la OMS declara el brote de virus SARS-CoV-2 como una pandemia obligando al gobierno nacional argentino a adoptar medidas para hacer frente a la emergencia, dando lugar al Decreto N° 297/20 por el cual se dispuso el "aislamiento social, preventivo y obligatorio" (ASPO) hasta el 8 de noviembre del 2020. En este contexto, en la UNCPBA, durante todo el ciclo lectivo 2020 y hasta el mes de septiembre de 2021 la actividad áulica se dictó y evaluó de modo virtual.

que nos prestaba el Zoom institucional, materializamos esos encuentros que hoy identifico como fundacionales: una conversación con Begoña el 31 de marzo; otra con Flavia el 28 de abril; y un diálogo revelador con Gemma el 26 de mayo.

Cada charla estuvo organizada en torno a tres ejes básicos: 1) la descripción de la trayectoria profesional de la entrevistada (¿cuáles fueron las motivaciones que la llevaron a estudiar una carrera artística y dónde lo hizo?); 2) la identificación del momento en que apareció la posibilidad de ocupar un rol docente (¿cómo fue ese momento, en qué contexto institucional y cómo se sintió al asumir ese rol?); y 3) los fundamentos teórico-metodológicos que implementa en sus clases, así como la identificación de sus referentes teóricos. Otra condición fundamental para participar era aceptar que la charla se grabara para su posterior publicación en el canal de YouTube de la Facultad de Arte, lo que permitió ampliar su alcance. Asimismo, se creó un grupo de WhatsApp que se fue constituyendo y ampliando con cada nuevo participante, conformando así la primera red de intercambio en torno a las problemáticas de la voz.

Al hacer una revisión hacia atrás, me doy cuenta de que, sin planearlo, aquellas tres charlas, surgidas del aislamiento, fueron la semilla inicial de lo que hoy es iberVoz.

La buena respuesta de las participantes, la recepción positiva del ciclo en su formato digital y la dinámica colaborativa del grupo de WhatsApp me llevaron a considerar la posibilidad de darle continuidad al proyecto. Fue así como me puse en contacto con la Prof. Silvia Quírico de la Universidad Nacional de Tucumán para concertar una entrevista para el miércoles 30 de junio de 2021. En simultáneo, y de forma fortuita, recibí un email de la Prof. Georgina Flores, docente en la Escuela Nacional de Arte Teatral (ENAT) de México, quien me solicitaba información sobre posgrados en Artes en Argentina. Aprovechando el contacto, la invité a sumarse al ciclo, propuesta que aceptó gustosa.

Sin embargo, por razones personales, la Prof. Quírico no pudo participar en la fecha prevista. Al buscar un reemplazo, la Prof. Flavia Montello me recomendó a Prof. Gabriela Psenda Ivulich (a quien en ese momento no conocía personalmente, ni virtualmente), docente de voz en la carrera de teatro de la Facultad de Artes y Diseño de la Universidad Nacional de Cuyo (UnCuyo),

58

[illegible]

A fines de ese mismo año, tuve un encuentro con la Prof. María Elsa Chapato³, quien siempre ha sido para mí una compañera docente inspiradora en muchos sentidos. Ella me propuso generar una publicación con las charlas realizadas. Así

³ Mg. en Arte y Sociedad en Latinoamérica- Lic. en Ciencias de la Educación (UBA). Profesora Emérita de la Univ. Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires (UNICEN). Especialista en Currículum. Consultora en programas de Educación Artística, capacitador en Programas de Formación Docente en Arte. Investigadora, directora de grupos de investigación en Facultad de Arte y Facultad de Ciencias Sociales (UNICEN)

comenzó una nueva deriva de aquel primer ciclo: la escritura colaborativa de un libro que reflejara la experiencia digital, trasladando a un soporte más analógico y tradicional un material originado en el entorno en línea.

La propuesta para las autoras consistía en pasar a texto las charlas, adaptando el lenguaje oral al escrito, pero manteniendo la esencia de la conversación. Todas aceptaron gustosas.

Año 2022: Tejer la red: un libro como huella tangible y los encuentros que ampliaron el horizonte

Me dediqué entonces, durante todo el mes de enero de 2022, a transcribir las charlas: escuchar y tipear. En ese momento no contaba con herramientas de IA ni con la transcripción automática de YouTube disponible en la actualidad. A medida que terminaba cada material, se lo iba enviando a la autora correspondiente. En paralelo, comencé a pensar en el diseño del libro. Mi intención era salir del formato convencional de impresión y acercarme más a la idea de un “libro objeto”. Comunicué mi idea a Arte Publicaciones (editorial de la Facultad de Arte de UNICEN), pero me informaron que no contaban con recursos humanos para diseñar un libro de esas características. Por lo tanto, busqué por mis medios una diseñadora particular, asumiendo el costo de su trabajo de mi propio bolsillo.

A las autoras les había solicitado, además, una ilustración para la portada de su respectiva charla que representara la temática de la misma, así como fotos para el interior de sus artículos. Con este material gráfico en mano, el siguiente paso era darle una unidad visual al conjunto.

En la primera reunión con la diseñadora, le planteé que visualizaba un libro donde gráficamente se pudiera hacer tangible el hilo invisible que unía y cosía cada charla: el entrenamiento de la voz humana. Si bien cada una era individual, a todas las atravesaba el mismo concepto. Para ilustrar esta idea, le comenté que, si pensaba en una analogía botánica, me imaginaba en los márgenes una hiedra o enredadera que se trasladara de página en página, tejiendo visualmente los contenidos.

De allí surgió la idea de utilizar el color predominante de cada ilustración - aportada por las autoras- como base para trazar una línea o guarda sobre el margen derecho del libro. Así, al mirar el contracanto, se distinguiría por su color cada una de las charlas, logrando una manera sutil de identificar e ilustrar el pequeño mundo temático de las mismas. Uno de los grandes desafíos consistió, además, en encontrar la imagen de tapa que lograra evocar el nombre del ciclo, “Manifestando lo Sutil”, como expresión de lo vocal, sin caer en el recurso trillado de las ondas sinusoidales para representar la voz humana.

Paralelamente al diseño, le propuse a la Prof. Chapato la redacción del prólogo del libro, invitación que aceptó gustosa. Una vez que contamos con todo el material revisado y el libro diseñado, Arte Publicaciones lo imprimió y lo presentamos en el Consejo Académico de la Facultad de Arte el viernes 25 de noviembre, con la presencia en modalidad virtual de todas las autoras.



Flyer de Difusión



Presentación de libro: a la izquierda autor de este trabajo a la derecha Prof. María Elsa Chapato

Sin embargo, el proyecto editorial fue sólo una parte de la labor de 2022. Ese año también fue crucial para tejer la red de contactos que daría origen a iberVoz, a través de dos vías paralelas: la continuación del ciclo de charlas y mi participación en dos eventos clave. Los hitos fundacionales de ese año, en orden cronológico, fueron: el establecimiento de contacto y la primera charla con Antonio Ocampo Guzmán en marzo; mi incorporación -de modo remoto- al proyecto de investigación dirigido por la Prof. Flavia Montello (UNRN) en Bariloche en abril; y mi asistencia presencial a las *Primeras Jornadas Internacionales de la Voz en Escena* a finales de septiembre en Bariloche.

[illegible]

Para entender el segundo hito, es necesario detallar el proyecto de investigación de la Prof. Flavia Montello al que me sumé en abril de 2022. Este, titulado *Perspectivas técnicas para la voz hablada en performance. Particularidad de la 'Formación del Habla' (Sprachgestaltung, Rudolf Steiner)*, había sido presentado por Montello en 2020 y era una continuidad de proyectos anteriores. Financiado por la Universidad Nacional de Río Negro, se ejecutó entre 2021 y 2023 y se propuso comparar el enfoque de la Sprachgestaltung con otros métodos de entrenamiento vocal (Roy Hart, Kristin Linklater, Cicely Berry, Eugene Rabine, Arthur Lessac y Patsy Rodenburg). El equipo estaba conformado por otra docente y alumnos avanzados de teatro de la UNRN. Dado que el proyecto se diseñó durante la pandemia, preveía encuentros virtuales, lo que abrió la posibilidad de sumar integrantes externos. Fue así como me incorporé desde Tandil, junto al actor Gustavo Bendersky, desde Paraná.

La metodología de trabajo combinó teoría y práctica experiencial, para lo cual se subdividió el grupo por técnicas. A mi cargo quedó -junto con un alumno y una alumna- proponer ejercitaciones prácticas de la técnica Linklater⁴ durante el primer trimestre de 2021. Dado que ninguno conocía esta metodología en profundidad, nuestra base fue el libro de Antonio Ocampo Guzmán, *La liberación de la voz natural: el método Linklater* (2016), lo que creó un valioso puente conceptual con el primer hito del año.

En simultáneo a estas actividades, la Prof. Montello organizaba para finales de septiembre las *Primeras Jornadas Internacionales de la Voz en Escena* en Bariloche, en formato presencial. Fui invitado al evento, que también contaría con la participación -entre otros- de Antonio Ocampo Guzmán y Gemma Reguant Fosas desde el exterior, así como de docentes nacionales Marcelo Comandú (Córdoba), Silvia Quírico (Tucumán) y Gabriela Psenda (Mendoza). Este encuentro fue la oportunidad de conocer personalmente a colegas que hasta entonces sólo había visto a través de pantallas, como era el caso de Antonio, Gemma, Flavia y Gabriela. Fue un momento grato y enriquecedor que sentó las bases concretas para proyectos colaborativos al año siguiente.

2023: Cuerpos que se encuentran: presencialidad, alianzas y el sueño de una red

Este año se consolidó como un período de intenso intercambio entre colegas y proyección internacional. Las actividades se sucedieron a lo largo de los meses, comenzando con el ciclo de charlas “Manifestando lo Sutil” en mayo, que se extendió hasta diciembre. Ese mismo mes tuvo lugar un hito destacado: la concreción de un acuerdo de colaboración con el Prof. Antonio Ocampo Guzmán, que incluyó su visita a Tandil para dictar un seminario. Este vínculo fue clave para mi posterior participación en julio en el *2do. Encuentro Internacional de la Voz y la Palabra: Integraciones Hemisféricas*, en La Paz, Baja California Sur, México.

⁴ Kristin Linklater (Escocia, 1936-2020) desarrolló su método a partir de las enseñanzas de Iris Warren, quien consideraba los principios psicológicos de la producción vocal desde una perspectiva terapéutica. Basándose en esto, Linklater incorporó diversas disciplinas de trabajo corporal -denominadas “Educación Somática”- y conocimientos de neurociencia. Su objetivo era recuperar la ‘voz natural’ perdida debido a los límites impuestos por la civilización.

Precisamente de los lazos creados en este encuentro internacional, surgiría más tarde en agosto mi propuesta de la conformación de una red interuniversitaria entre la Facultad de Arte de Tandil y Universidades de México que denominé *Expandiendo el eco de la voz*.

Del 15 al 19 de mayo de 9 a 12 y de 15 a 18 hs. la sala/aula de teatro *La Fábrica* y los estudiantes de la Maestría en Teatro recibieron la visita de Antonio Ocampo Guzmán y su seminario-taller *El método Linklater: liberación de la voz natural*. En el buscó contribuir a la capacitación de estudiantes, docentes e investigadores teatrales en la metodología de Kristin Linklater profundizando la comprensión encarnada de la relación entre los impulsos (pensamiento y/o emoción), la respiración y la voz. Más allá del valioso aporte académico, que resultó interesante para todo el alumnado, a nivel personal, la semana de trabajo conjunto en Tandil facilitó un profundo intercambio de experiencias y proyectos futuros que incluían la posibilidad de encontrarnos nuevamente de modo presencial en el mes de julio en México.

En el plano de la divulgación el ciclo “Manifestando lo Sutil” dio su inicio el 24 de mayo con una entrevista a la titiritera y maestra de voz argentina Katy Raggi. El 21 de junio, gracias a un contacto de la Prof. Begoña Frutos, entrevisté a la logopeda española Alba González Díaz.

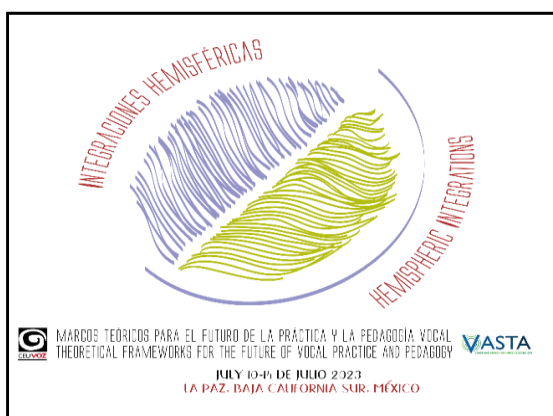
El mes de julio me encontró viajando a La Paz, Baja California Sur para participar como representante de Argentina en el *2do. Encuentro Internacional de la Voz y la Palabra Integraciones Hemisféricas: Marcos teóricos para el futuro de la práctica y la pedagogía vocal*. Este evento, coorganizado por el Centro de Estudios para el uso de la Voz (CEUVOZ⁵) – México con la dirección general de Luisa Huertas y la Voice and Speech Trainers Association (VASTA⁶) - E.E.U.U cuya presidencia

⁵ El CEUVOZ (Centro de Estudios para el Uso de la Voz) es un centro mexicano especializado en la formación, capacitación y profesionalización de la voz y la expresión verbal, enfocado en diversas disciplinas como las artes escénicas, la locución y la enseñanza. Ofrece diplomados y talleres para desarrollar habilidades comunicativas, técnicas vocales y el buen uso del español a través de un enfoque integral que combina teoría y práctica.

⁶ VASTA es una organización internacional fundada en 1986 en la ciudad de Nueva York. Su misión es promover el arte, la investigación y la visibilidad de los especialistas de la voz y el habla a nivel mundial, y desde 1987, realiza un evento cada año entre sus agremiados (conocida como la Conferencia Anual de VASTA), en el que se realiza un intercambio de conocimientos e información entre profesionales de la especialidad.

esgrimía en ese momento Antonio Ocampo, reunió a más de 200 expertos de 28 países (entre ellos, de Latinoamérica: Argentina, Bolivia, Brasil, Chile, Colombia, Cuba, Ecuador, Guatemala, Honduras, Nicaragua, Paraguay, Perú, Puerto Rico, República Dominicana, Uruguay y Venezuela; de Norteamérica: Canadá, Estados Unidos y los 28 estados de México; de Europa: España, Portugal, Reino Unido, Rumania y Francia; de Asia: India e Israel; de Oceanía: Australia y Nueva Zelanda; y de África: Sudáfrica). Allí reflexionamos sobre el poder de la palabra en la pedagogía y las artes a través de ponencias, grupos de discusión, mesas de trabajo, talleres, actividades de integración y plenarias, y compartimos nuestras experiencias pedagógicas realizadas en diversas partes del mundo para abordar los cambios pedagógicos en el uso de la voz, que acompañó la pandemia y la virtualidad, así como las inquietudes, los retos y los problemas constantes.

Además de tomar talleres y seminarios, allí finalmente tuve la oportunidad de conocer personalmente a la Prof. Begoña Frutos que representaba en el evento a España, a Georgina Flores de México, a Sara Pantoja Fontecilla de Chile, a las profesoras Briseida Cerón Leyva, docente en la Licenciatura en Teatro de la Universidad Autónoma de Hidalgo; Pamela Leal Garza, docente en la Facultad de Artes Escénica de la Universidad Autónoma de Nuevo León, Analie Gómez Pérez de la Universidad de las Artes de Yucatán y Carmen De la Mora Laphond de la Facultad de Artes de la Universidad Autónoma de Chihuahua.



Y fue precisamente con estas cuatro últimas profesoras con las que me puse en contacto -a mí regreso de México- para invitarlas a participar en una red de intercambio académico internacional que denominé *Expandiendo el eco de la voz*. El mismo planteaba entre sus objetivos: a) Replicar en Universidades de México

charlas del estilo “Manifestando lo sutil” realizadas en la Facultad de Arte de la UNICEN. b) Intercambiar -de forma virtual- charlas de “Manifestando lo Sutil” para ser compartidas en las webs de cada Universidad y c) crear una red para difundir materiales vinculados con el entrenamiento de la voz para la performance escénica.

Algunas de las invitadas, como las Profesoras Carmen De la Mora Laphond y Analie Gómez Pérez, declinaron amablemente la invitación. Sin embargo, conté con el entusiasta apoyo de las Profesoras Pamela Leal Garza y Briseida Cerón Leyva de las Universidades Autónomas de Nuevo León e Hidalgo respectivamente, a quienes se sumó la Prof. Georgina Flores de la Escuela Nacional de Arte Teatral (ENAT) dependiente del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura (INBAL) de la ciudad de México.

Así, el 23 de agosto, tuvo lugar una reunión por Zoom con la actriz y profesora chilena Sara Pantoja Foncetilla, de la Universidad Católica. Esta charla, organizada desde Tandil, contó por primera vez con la adhesión del Instituto de Artes de la Universidad Autónoma de Hidalgo, México.

El 26 de septiembre, la conversación sobre doblaje con Reynaldo Infante, de República Dominicana, sumó además la adhesión de la Escuela Nacional de Arte Teatral (ENAT) del INBAL de México.

En octubre se pudo concretar la charla previamente postergada con la Prof. Silvia Quírico desde Tucumán, Argentina, y el 15 de noviembre el encuentro fue con la fundadora del CEUVOZ, la actriz y docente Luisa Huertas. Estas dos últimas charlas contaron con la adhesión de las tres universidades mexicanas que habían suscripto el convenio *Expandiendo el eco de la Voz*: el Instituto de Artes de la Universidad Autónoma de Hidalgo, la ENAT y la Facultad de Artes Escénicas de la Universidad Autónoma de Nuevo León.

Finalmente, el 15 de diciembre se materializó la primera charla generada desde México, en la que la Prof. Briseida Cerón, desde Hidalgo, entrevistó al actor, músico, compositor y director boliviano Fidel Lucas Achirico Espinoza.

Año 2023

MANIFESTANDO LO SUTIL 2023
Ciclo de charlas sobre la voz humana
Liberación de la voz, abordaje del texto para actores teatrales.
Katy Naggi
Coordinadora: Dr. Rubén Mardura - Facultad de Arte

MANIFESTANDO LO SUTIL 2023
Ciclo de charlas sobre la voz humana
CEUVOZ: 17 años al servicio de la palabra desde México
LUISA HUERTAS
Coordinadora: Dr. Rubén Mardura - Facultad de Arte

MANIFESTANDO LO SUTIL 2023
Ciclo de charlas sobre la voz humana
Una mirada al entrenamiento del actor de voz para doblajes, narración de audiolibros y personajes animados
REYNALDO INFANTE
Coordinadora: Dr. Rubén Mardura - Facultad de Arte

MANIFESTANDO LO SUTIL 2023
Ciclo de charlas sobre la voz humana
Un enfoque pedagógico para el entrenamiento vocal en la Escuela de Teatro de la Pontificia Universidad Católica de Chile
SARA PANTOJA FONTECILLA
Coordinadora: Dr. Rubén Mardura - Facultad de Arte

MANIFESTANDO LO SUTIL 2023
Ciclo de charlas sobre la voz humana
IMAGEN DESDE LA SONORIDAD
FIDEL LUCAS ACHIRICO ESPINOZA
Coordinadora: Prof. Rosalva Celis Lopez - Licenciada en Teatro

Más allá de las charlas, el hito más significativo de 2023, y crucial como antecedente de iberVoz, fue el brindis virtual de fin de año. Este evento, que venía proponiéndose desde años anteriores, tuvo para mí una tonalidad particular: yo sentía que un ciclo se estaba agotando y que era necesario proponer algo nuevo y estimulante para no cortar el vínculo generado a lo largo de los años.

Era consciente de que, si bien mi deseo era que las iniciativas surgieran del colectivo, eso no ocurría espontáneamente, por lo que, como impulsor del proyecto, asumí la responsabilidad de lanzar una nueva iniciativa. Fue en ese brindis donde propuse explorar distintas opciones para un proyecto más ambicioso y colaborativo, como la creación de capítulos virtuales con ejercicios prácticos, un podcast colaborativo -que implicaba grabar una radionovela donde cada participante, con la tonalidad propia de su país, asumiría un personaje, generando una polifonía vocal expresiva en torno a la voz-, o una serie de materiales sobre voz expresiva y narración oral. La iniciativa del podcast radionovela, en particular, era de una complejidad mayúscula -elegir el texto, asumir la dirección general, conseguir edición técnica y un equipo sonoro-, lo que la mantuvo en el plano del anhelo. El entusiasmo que generaron estas propuestas confirmó que existía una energía latente en el grupo que esperaba ser canalizada, pero también hizo evidente la necesidad de una estructura sólida para proyectos de tal envergadura. Este diagnóstico me impulsó a redactar durante enero de 2024 el proyecto concreto que concreto que daría lugar a la red iberVoz.

2024: La arquitectura de un sueño colectivo: co-creando los cimientos de iberVoz

Este año se caracterizó por una energía bifurcada: por un lado, la materialización de un sueño ambicioso con la gestación técnica de la red iberVoz; y por otro, la continuidad autónoma y exitosa del ciclo de charlas que demostraba la vitalidad del colectivo.

67

Con respecto a la construcción del proyecto iberVoz, todo partió -como lo expresé en párrafos anteriores- de la intensidad creativa del brindis de fin de 2023. Ese impulso me llevó, ya en enero, a sentarme a redactar el proyecto formal de la red. La idea central era crear una plataforma de vinculación académica que sirviera como un reservorio web colaborativo para todos los materiales generados por la comunidad de "Manifestando lo Sutil".

Comencé a navegar en internet para buscar modelos que me sirvieran de ejemplo. Revisando mi archivo del 8 de enero de 2024, recupero las primeras preguntas fundacionales: ¿Posibles nombres? "Manifestando lo sutil. Un espacio colectivo de materialización de experiencias teatrales/vocales" ¿Qué? Generar un lugar de visibilización de experiencias pedagógicas, investigación y entrenamiento (inicialmente vocales) en la web. ¿Con qué objetivo? Difundir experiencias artísticas, reflexiones teóricas, entrenamientos, y prácticas docentes vinculadas con lo teatral (con intersección con otras artes) de acceso libre y sin monetizar.

Me sumergí en los detalles prácticos: ¿Dónde alojar estos materiales? ¿Incluir el proyecto dentro de alguna web institucional o alquilar un hosting? ¿Cómo sería ese lugar? Visualicé un espacio donde yo funcionaría como administrador, lo que implicaría armar convocatorias, determinar temas, formatos y plazos.

Respecto a los contenidos, la visión inicial era vasta e incluía: a) Podcasts artísticos, inspirados en formatos innovadores como *El Sonido del Crimen* (un trabajo de Spotify y Podium donde la investigación policial de una desaparición se resuelve de manera exclusiva a través del análisis de audios forenses y pistas sonoras), o la anhelada radionovela colectiva donde cada participante, con la tonalidad propia de su país, asumiría un personaje, generando una polifonía vocal expresiva; b) Podcasts con entrevistas a formadores vocales y teatristas; c) Materiales audiovisuales con el ciclo de entrevistas "Manifestando lo sutil", micro

cápsulas con ejercicios, clases/muestras con debate al estilo del ISTA de Eugenio Barba, conversatorios y presentaciones de libros; d) Una biblioteca digital con tesis, artículos y libros de miembros de la red en libre descarga; e) Un repositorio de trabajos artísticos como performances vocales o ciclos de poesía; f) Un congreso virtual para el día mundial de la voz.

Inmediatamente después de esbozar este proyecto, lo compartí con Antonio, quien no sólo manifestó su deseo de participar, sino que propuso buscar una tercera persona.

Fue así como surgió el nombre de Sara. Al enviarle el borrador, aceptó la invitación sin dudar. De este modo, se inició una serie de reuniones periódicas que marcarían todo el año.



Este proceso de co-creación fue intenso y fascinante: definimos juntos el nombre definitivo, iberVoz, y empezamos a trabajar con un equipo de diseño en la creación de la identidad visual (logo) y en el diseño y la arquitectura de la página web. Este bloque de trabajo fue el andamiaje fundamental, la parte no visible pero esencial de todo lo que vendría después.

En paralelo a la gestación de iberVoz, la red existente de “Manifestando lo Sutil” demostró su solidez y representó una evolución estratégica del proyecto de vinculación iberoamericano. Tras un 2023 de crecimiento y establecimiento de alianzas, el objetivo central para 2024 fue afianzar la red delegando por completo la producción y realización de las charlas en los nodos miembros de México. Desde Tandil, mi rol evolucionó hacia una coordinación y comunicación de apoyo, centrándome en la logística de difusión: recibir la información de cada evento (nombre de la charla, expositor, foto y CV) para diseñar el flyer y la gacetilla, y coordinar su publicación con las áreas de comunicación de la Facultad de Arte de la UNICEN y de las universidades mexicanas.

Este nuevo modelo colaborativo, que queríamos escalar con iberVoz, se puso a prueba con éxito con el inicio formal del ciclo el 13 de febrero, cuando la

profesora Pamela Leal Garza desde Nuevo León me entrevistó. La autonomía y el compromiso de la red se demostraron a lo largo del primer semestre con dos entrevistas más realizadas por la Prof. Leal (a la Prof. Nelly Sánchez el 13 de marzo y a la Prof. Tania González el 10 de abril), la charla de la Prof. Georgina Flores con Roxana Elvridge-Thomas desde Ciudad de México, y culminó el 4 de julio con la entrevista que la Prof. Briseida Cerón Leyva realizó a la Prof. Myrna Vargas desde Hidalgo. Este flujo de actividades, gestionado de manera emblemática desde México, probó de manera tangible que el vínculo creado años atrás era robusto y estaba listo para el nuevo escalón que representaría iberVoz.

Año 2024

 MANIFESTANDO LO SUTIL 2024 Ciclo de charlas sobre la voz humana "Liberación de la Voz" en la Facultad de Arte - UNICEN - Tucumán - Bs. As. - Argentina. RUBÉN DARÍO MAIDANA Coordinador general del ciclo: Prof. Tania González - (AR)2020 Coordinadora: Prof. Pamela Leal Garza - (MX)2024 JUEVES 15 DE FEBRERO de 2024 17:00 hs. México - 20:00 hs. Argentina MODALIDAD VIRTUAL - Sin inscripción previa SÍQUE LA TRANSFORMACIÓN Y CONEXIÓN EN VIVO Facebook: facebook.com/FAE.LATAM YouTube: youtube.com/latamfacultaddearteunicen Organiza:     	 MANIFESTANDO LO SUTIL 2024 Ciclo de charlas sobre la voz humana "La vocalidad: saber del cuerpo, saber del ser" TANIA GONZÁLEZ Coordinador general del ciclo: Prof. Tania González - (AR)2020 Coordinadora: Prof. Pamela Leal Garza - (MX)2024 MIÉRCOLES 10 DE ABRIL de 2024 16:00 hs. México - 19:00 hs. Argentina MODALIDAD VIRTUAL - Sin inscripción previa SÍQUE LA TRANSFORMACIÓN Y CONEXIÓN EN VIVO Facebook: facebook.com/FAE.LATAM YouTube: youtube.com/latamfacultaddearteunicen Organiza:     	 MANIFESTANDO LO SUTIL 2024 Ciclo de charlas sobre la voz humana "La musicalidad en la palabra" NELLY SÁNCHEZ Coordinador general del ciclo: Prof. Tania González - (AR)2020 Coordinadora: Prof. Pamela Leal Garza - (MX)2024 MIÉRCOLES 13 DE MARZO de 2024 16:00 hs. México - 19:00 hs. Argentina MODALIDAD VIRTUAL - Sin inscripción previa SÍQUE LA TRANSFORMACIÓN Y CONEXIÓN EN VIVO Facebook: facebook.com/FAE.LATAM YouTube: youtube.com/latamfacultaddearteunicen Organiza:     
 MANIFESTANDO LO SUTIL 2024 Ciclo de charlas sobre la voz humana "Del corazón al sonido. La esencia del verso en el actor/actriz" ROXANA ELVRIDGE-THOMAS Coordinador general del ciclo: Prof. Tania González - (AR)2020 Coordinadora: Prof. Pamela Leal Garza - (MX)2024 JUEVES 30 DE MAYO de 2024 18:00 hs. México - 19:00 hs. Argentina MODALIDAD VIRTUAL - Sin inscripción previa SÍQUE LA TRANSFORMACIÓN Y CONEXIÓN EN VIVO Facebook: facebook.com/FAE.LATAM YouTube: youtube.com/latamfacultaddearteunicen Organiza:     	 MANIFESTANDO LO SUTIL 2024 Ciclo de charlas sobre la voz humana "Entre la docencia y el aula, experiencias y saberes." MYRNA VARGAS Coordinador general del ciclo: Prof. Tania González - (AR)2020 Coordinadora: Prof. Pamela Leal Garza - (MX)2024 JUEVES 4 DE JULIO de 2024 13:00 hs. México - 16:00 hs. Argentina MODALIDAD VIRTUAL - Sin inscripción previa SÍQUE LA TRANSFORMACIÓN Y CONEXIÓN EN VIVO Facebook: facebook.com/FAE.LATAM YouTube: youtube.com/latamfacultaddearteunicen Organiza:     	 MANIFESTANDO LO SUTIL 2024 Ciclo de charlas sobre la voz humana "El canto: instrumento que nos libera a los seres humanos." LUZ HAYDEE "TIKI" BERMEO Coordinador general del ciclo: Prof. Tania González - (AR)2020 Coordinadora: Prof. Pamela Leal Garza - (MX)2024 MIÉRCOLES 6 DE NOVIEMBRE de 2024 17:00 hs. México - 20:00 hs. Argentina MODALIDAD VIRTUAL - Sin inscripción previa SÍQUE LA TRANSFORMACIÓN Y CONEXIÓN EN VIVO Facebook: facebook.com/FAE.LATAM YouTube: youtube.com/latamfacultaddearteunicen Organiza:     

Así, 2024 fue un año de doble productividad. Mientras en un plano se diseñaba la estructura futura (iberVoz), en el otro se ejecutaba con éxito el presente (las charlas). Esta dualidad no fue contradictoria, sino complementaria: el ciclo de charlas fue el campo de prueba que validó la necesidad y el potencial de la red que estábamos construyendo.

2025: La voz encuentra su eco: lanzamiento, crecimiento y legitimación de un territorio común

Este año que estamos transcurriendo trajo consigo la tan anhelada socialización del proyecto. Un hito clave de este proceso fue el viaje que realicé a Santiago de Chile a principios de junio para encontrarme presencialmente con Antonio y Sara,

con el objetivo central de delinear y ultimar los detalles para el lanzamiento oficial de IberVoz.

Para entonces, ya veníamos trabajando desde meses antes con una diseñadora web que dio forma al sitio, definiendo sus secciones, ventanas y pantallas de contenidos. En paralelo, elaboramos un “elevator pitch”: un video compaginado con fragmentos audiovisuales de cada uno de nosotros, diseñado para invitar a colegas a sumarse a un grupo de WhatsApp creado específicamente para la convocatoria.

El encuentro en Chile excedió la planificación de la red; Antonio y yo tuvimos la oportunidad de dictar una clase en los cursos de voz que Sara imparte en la Universidad Católica, y de reunirnos a conversar con distintos docentes de entrenamiento vocal de ese país, enriqueciendo así el diálogo con perspectivas locales.

El domingo 8 de junio, desde Chile, compartimos el video de invitación con nuestras redes de contactos. Yo lo envié a los integrantes de “Manifestando lo Sutil” y a colegas de voz de Argentina; Antonio, a sus conocidos de VASTA y colegas de Latinoamérica; y Sara, a sus contactos chilenos dentro y fuera del país. La respuesta fue inmediata: para el martes 10 ya teníamos 40 personas integrando la red. Hoy somos 126, un crecimiento que refleja el interés y la necesidad de este espacio, y que celebramos al alcanzar la emblemática cifra de cien suscriptores, momento que quedó registrado en el gráfico que comparto.

 MEXICO Luisa Huerta Carmen De la Mora Mayeli Nava Pamela Leal Tania González Georgina Flores Carmen Mastache Luz Adriana Carrasco Luz Haydee Tiki Bermejo Briseida Cerón Yolanda Ponce Lliver Alza Elizabeth Zárate Xóchitl López Hebe Rosell Carlos Albarrán Suriday Ugalde Kevin Galeana Sergio Carazo Sarmen Almond Mariana Castro Roxanna Rivera David Sicars William Sayago González Alejandra Marín Elisa Mass Juanita Arreguín Hena Carolina Velázquez Nora Huescas Indira Pensado	 HONDURAS Kelly Nuñez Oscar Quiroz	 PORTUGAL Manuel Coelho Ana Rojas	 CUBA Ana Rojas	 CHILE Sara Pantoja Gala Fernández Solange Duran Ramón Gutiérrez Mariel Castro Natalia Elgueta Javiera Guillén Luis Aros Olivia López Gabriela Aguilera Ana María Muñoz Carolina Larenas Gabriel Díaz Valentina Durán Carmen Salazar Rodrigo Carrasco Annie Murath Marcela Sepúlveda	 ARGENTINA Rubén Maidana Luz Hojsgaard Sebastián Fernández Mario Valiente Silvia Quirico Flavia Montero Luchi De Gyldefelt Katy Raggi Rodolfo Fernández Lisi Valeria Girardo Cintia Vazquez Gabriela Penda Emilia Ziauvinen Marcelo Comandú Julio Cicopiedi Ariel Aguirre Joel Alonso Jorge Orozco
 PERU Pilar Nuñez María Luisa De Zela Alonso Cortez Elena De la Fuente Mar Roca	 PANAMA Mariela Aragón	 BOLIVIA Bernardo Rosado			
 PUERTO RICO Carola García	 ESPAÑA Begoña Frutos Gemma Reguant Leticia Santafé Isabel Pastor Nuria Castaño Ella Muñoz	 COLOMBIA Antonio Ocampo Rosa María Cifuentes Francisco Pachó Lozano Livia Esther Jiménez Elizabeth Montoya-Stemann Patricia Simone	 NICARAGUA René Medina	 ESTADOS UNIDOS Micha Espinosa Cynthia Santos Decure Adi Cabral	 COLOMBIA Andrea García Luz Adriana Gutiérrez Natalia Silva Sirley Martínez Catalina Medina

Una vez presentada IberVoz, las acciones se multiplicaron. Activamos un canal de YouTube que se convirtió en el repositorio de nuestro quehacer: alojamos tanto charlas de “Manifestando lo Sutil” como grabaciones de nuestros encuentros de presentación, e incluso un primer encuentro temático que denominamos “¿Es el aula un espacio de investicreación?”. El ciclo de charlas también adoptó la nueva identidad, con el logo de iberVoz presente en las entrevistas del 26 de marzo de la Prof. Pamela Leal Garza al Prof. hondureño Oscar Quiroz, y en las que personalmente conduje con el Prof. argentino Marcelo Comandú (23 de abril) y con la Prof. Alejandra Díaz, residente en Querétaro, México (3 de septiembre). En simultáneo, lancé el primer capítulo del ciclo “Hay un libro esperándote”, una iniciativa para visibilizar las publicaciones sobre la voz humana escritas por integrantes de la red.

Año 2025

Ciclo Entrevistas

Presentación de libros

A modo de conclusión: la voz como territorio de encuentro. Legitimidad, confianza y herencia colectiva

Este recorrido autoetnográfico por mi proceso de trabajo durante los últimos años, el cual culminó en la creación de iberVoz permite extraer varias reflexiones profundas sobre la práctica artística, la investigación y la construcción de comunidad en el contexto iberoamericano.

En primer lugar, la autoetnografía se reveló no solo como un método pertinente, sino como un acto necesario de resistencia epistemológica. Al narrar en primera persona el proceso de gestación de la red, este trabajo otorga estatus académico a los saberes tácitos y a los procesos afectivos que suelen quedar fuera de los relatos historiográficos tradicionales: el valor de un brindis virtual, la importancia de un correo electrónico oportuno, la fortaleza de una alianza sellada en un encuentro presencial. Lejos de la “ilusión biográfica” que criticaba Bourdieu, este relato evidencia cómo la trayectoria individual -la mía- se constituye dialécticamente con las trayectorias de otros y con un contexto histórico que las hizo posibles.

En segundo término, la historia de iberVoz valida la teoría de los campos y las trayectorias. La red es el resultado de una serie de hitos sucesivos -el ciclo *Manifestando lo Sutil*, el libro, los encuentros en Bariloche y La Paz (Baja California Sur)- que funcionaron como nodos donde las trayectorias personales e institucionales se entrelazaron para generar un nuevo espacio de legitimidad. Este recorrido, sin embargo, se inscribe en un linaje de esfuerzos colectivos. Su primer mojón visionario fue el *Primer Encuentro Iberoamericano de la Voz y la Palabra* organizado por el CEUVOZ de México en 2014, bajo la dirección de Luisa Huertas, donde ya se plantó la semilla de una red latinoamericana. Este nuevo campo, que comenzó con una cuenta de Zoom prestada en Tandil, se fue tejiendo gracias a la confluencia de trayectorias clave: la de Begoña Frutos, llave inicial hacia España y la RESAD; el apoyo de María Elsa para la publicación del libro; la de Antonio Ocampo Guzmán, puente teórico y geopolítico con VASTA y Latinoamérica; y la de Sara Pantoja, ancla fundamental en Chile para la consolidación del triángulo fundacional. Fue crucial, asimismo, la receptividad y el compromiso inmediato de colegas como Pamela Leal Garza (Universidad Autónoma de Nuevo León), Briseida Cerón Leyva (Universidad Autónoma de Hidalgo) y Georgina Flores (ENAT, México), quienes al sumarse al proyecto *Expandiendo el eco de la voz* demostraron una confianza que fue el pilar para escalar la red a nivel iberoamericano.

Este proceso de construcción de confianza no fue espontáneo, sino que se cimentó en la legitimidad ganada a través de acciones concretas y del respaldo

institucional. La producción tangible del libro, la continuidad y seriedad del ciclo de charlas, y el aval de la Facultad de Arte de la UNICEN funcionaron como credenciales que demostraron mi compromiso real más allá de lo discursivo. Fue esta materialización constante del proyecto, esta capacidad de transformar las ideas en hechos visibles, lo que generó la credibilidad necesaria para que colegas de distintos países depositaran su confianza en esta iniciativa y se sumaran a ella. Hoy, este espacio se materializa en una plataforma que alberga a 126 miembros, demostrando que la periferia puede generar sus propios centros de producción de conocimiento.

Finalmente, iberVoz se erige, así como la convergencia práctica de múltiples trayectorias y esfuerzos históricos: es un acto de justicia epistémica y de continuidad. La red es la respuesta material a la exclusión de las pedagogías vocales iberoamericanas del canon internacional. Al crear una comunidad de investicreadores que se valida a sí misma, iberVoz no solo debate sobre el eurocentrismo, sino que lo confronta activamente, construyendo sobre los cimientos de trabajos pioneros como el del CEUVOZ un archivo vivo y colaborativo que pone en valor la diversidad de acentos, métodos y saberes que germinan en nuestra región. El viaje, que comenzó con el sueño de unos en México y continuó en el aislamiento de otros en Argentina, culmina en la construcción consciente de un territorio común donde la voz, en todas sus dimensiones, encuentra por fin su eco.

Referencias bibliográficas

Vezub, L. (2004). Las trayectorias de desarrollo profesional docente: algunos conceptos para su abordaje. *Revista del Instituto de Investigaciones en Ciencias de la Educación*, (22), 3-12.

Enlaces de interés

Sobre iberVoz

Email de iberVoz: redibervoz@gmail.com

Canal de Youtube de iberVoz: <https://www.youtube.com/@iberVoz>

Página web de iberVoz: <https://www.ibervoz.org/>

Sobre las Charlas Manifestando lo Sutil

Canal de Youtube de iberVoz: <https://www.youtube.com/@iberVoz>

Canal de Youtube de la Facultad de Arte – UNICEN:

<https://www.youtube.com/playlist?list=PLZLzUbrpJYoajhczfctT3CugVcuySYBo>

3

Descarga del libro “Manifestando lo Sutil”

<https://www.arte.unicen.edu.ar/cdab/libros/manifestando-lo-sutil/>

Consumos móviles y redefinición institucional del museo contemporáneo

Pellegrino, Romina Laura (UNA)

75

Esta ponencia aborda el modo en que el concepto de *museo expandido* redefine las identidades de las instituciones culturales y de sus públicos. A partir de una investigación cualitativa y descriptiva, con un enfoque teórico proveniente de la socio semiótica, se analizan tres casos museales argentinos: el Museo Provincial de Bellas Artes Emilio Pettoruti, el Proyecto Maraña del MALBA y el Museo de la Ciudad de Buenos Aires. Se propone que el museo contemporáneo, en línea con la nueva definición del ICOM, ya no se limita a custodiar objetos, sino que se constituye como un actor social capaz de producir relatos, interpelar cuerpos y construir comunidad. En este marco, los *consumos móviles* —experiencias estéticas que suponen desplazamiento y corporalidad— permiten pensar la relación entre institución, sujeto y territorio como un entramado de identidades múltiples y en movimiento. El análisis evidencia cómo los discursos museales generan trayectorias urbanas que textualizan la ciudad y transforman al visitante en performer y co-creador de sentido, redefiniendo las identidades culturales y las funciones de la institución museística en la contemporaneidad.

Introducción

Las transformaciones en los modos contemporáneos de consumo cultural interpelan las categorías tradicionales de la museología y la crítica de arte. La imbricación de los sistemas artísticos con el turismo, los medios digitales y las geografías urbanas redefine las prácticas museales actuales. Este artículo aborda la categoría de *consumos móviles* —experiencias estéticas basadas en el desplazamiento corporal y la textualización del espacio— y su relación con el concepto de *museo expandido*, en diálogo con la nueva definición del ICOM (2022).

Los consumos móviles suponen un modo de disfrute no anclado en la contemplación estática sino en el movimiento, la inmersión y la corporalidad

(MacCannell, 1976; Urry, 2002). La textualización del espacio urbano convierte los lugares en soportes significantes, generando recorridos performativos que involucran tanto los sistemas de signos como la experiencia sensorial y corporal de los visitantes (Fontanille, 2004; Verón, 2013). En otras palabras, este tipo de experiencias estéticas implican un cuerpo en movimiento que se vincula con espacios narrativizados mediante discursos que modelizan la mirada y proponen recorridos significantes. En consecuencia, se trata de experiencias en las que el lugar no preexiste al relato, sino que es producido por las narrativas que lo significan y lo hacen habitable como experiencia (Fontanille, 2004; Urry & Larsen, 2011).

Desde una perspectiva sociosemiótica, siguiendo las ideas de Eliseo Verón (2013) sobre la circulación asimétrica de los discursos, se puede sostener que estas experiencias de consumo móvil implican la construcción de trayectos que interpelan tanto al cuerpo como a los sistemas de signos que textualizan el espacio. El cuerpo, en estos recorridos, no es un mero receptor pasivo, sino un operador semiótico que, al desplazarse, actualiza relatos, activa memorias y construye sentidos. A través de lo que Dean MacCannell denominó marcadores simbólicos —señales, relatos, objetos o imágenes que otorgan sentido y autenticidad a los lugares—, los consumos móviles proponen una puesta en escena del territorio que invita a ser experimentada en clave estética y narrativa.

Estas dinámicas de consumo se articulan estrechamente con el *museo expandido*, definido por Herrero Delavenay (2019) como un dispositivo museístico que desborda sus límites arquitectónicos para desplegarse en el territorio. Se trata de una estrategia museológica que desplaza la acción del museo más allá de sus muros físicos, proyectándola hacia el espacio urbano o el entorno digital. Esta expansión no solo responde a una voluntad de democratización o inclusión, sino que también redefine los modos de fruición y circulación de los bienes culturales. En línea con la nueva definición de museo propuesta por el Consejo Internacional de Museos (ICOM) en 2022, el museo contemporáneo se concibe como una institución participativa, sostenible, inclusiva y abierta, comprometida con la generación de experiencias significativas para la comunidad. En este sentido, el

museo expandido encarna, en su práctica, estos principios, al abrirse a otras territorialidades y a la participación de públicos que no necesariamente acceden a los espacios tradicionales de exhibición.

Por otro lado, tanto los consumos móviles como el museo expandido son categorías conceptuales que se enmarcan en lo *contemporáneo*. En cuanto a esto, Claire Bishop (2013) propone una teorización de lo contemporáneo que se aparta de la mera referencia a un período histórico y la entiende como un “modo de experiencia del tiempo”. Lo contemporáneo, en esta línea, se define por la simultaneidad de tiempos heterogéneos, por la coexistencia de múltiples narrativas e historias que no se subsumen en una linealidad única. Esta condición temporal fragmentada y plural exige, en el campo del arte, instituciones capaces de dar lugar a esa diversidad de voces y temporalidades. Por su lado, la definición contemporánea de museo propuesta por el ICOM en 2022 recoge este espíritu al redefinir al museo no sólo como espacio de conservación y exhibición, sino también como institución abierta, accesible, participativa, inclusiva y socialmente comprometida, que ofrece experiencias para la educación, el disfrute, la reflexión y el intercambio. El museo deja de ser un “templo” para transformarse en un “foro” (Duncan, 1995), es decir, en un espacio de encuentro y diálogo. La noción de museo expandido responde, en este sentido, a lo que Bishop identifica como una demanda por un arte que sea capaz de intervenir en lo social, de involucrarse con el presente, de generar formas de participación que excedan la contemplación pasiva. La institución ya no puede limitarse a custodiar objetos: debe convertirse en un agente activo de la vida urbana y social, en un espacio que habilite la coexistencia de múltiples temporalidades, memorias e identidades. Este desplazamiento conceptual implica trascender los límites físicos de lo museal para llevar el arte al espacio urbano y a comunidades diversas. Algunas de las prácticas a través de las cuales se concreta esta expansión física y simbólica incluyen:

- A) Democratización del acceso al arte e inclusión: Llevar obras y actividades a espacios públicos elimina barreras simbólicas y territoriales, permitiendo que personas ajenas al circuito habitual del arte puedan encontrarse con él en su cotidianeidad (Bishop, 2013; ICOM, 2022).

B) Participación comunitaria: La inclusión de públicos diversos, la creación colectiva y la co-producción de contenidos artísticos reflejan una nueva concepción del museo como espacio co-creado, en línea con la concepción de sostenibilidad social.

C) Activación del espacio público y experiencia corporal: El museo expandido convierte el espacio urbano en escenario estético, promoviendo experiencias inmersivas donde el cuerpo en movimiento es parte central. Esto se articula con los consumos móviles, en tanto formas de apropiación cultural en las que el desplazamiento físico y la interacción con el entorno textualizado se vuelven claves (MacCannell, 1976; Urry & Larsen, 2011).

En síntesis, la teorización de lo contemporáneo según Bishop se alinea con los principios de la ICOM y con la práctica del museo expandido en tanto propone un museo plural, permeable, sensible a la contemporaneidad y al presente social, donde las experiencias de consumos móviles permiten articular cuerpo, ciudad, arte y memoria en clave comunitaria y sostenible.

Este artículo propone analizar estas cuestiones a partir de un corpus compuesto por tres casos de museos en Argentina que despliegan operaciones discursivas vinculadas a la expansión espacial y simbólica: el Museo Provincial de Bellas Artes Emilio Pettoruti y su programa de exhibiciones itinerantes; el Malba y su proyecto comunitario *Maraña*, que vincula la institución con el Barrio Padre Mugica y el Museo de la Ciudad de Buenos Aires, cuya colección se encuentra diseminada en múltiples sedes patrimoniales. A partir de estos casos se busca responder tres interrogantes centrales:

1. ¿Cómo se expande el museo contemporáneo hacia el espacio urbano?
2. ¿Qué relación existe entre estas prácticas y la redefinición del museo establecida por el ICOM?
3. ¿Qué tipo de consumos culturales y modos de apropiación promueven estas configuraciones discursivas?

El análisis pondrá en evidencia que estos consumos móviles se estructuran en torno a operaciones discursivas que no sólo construyen espacialidades, sino que también modelizan la experiencia corporal y sensorial de los visitantes,

proponiendo un modo de fruición que articula desplazamiento, narrativa y participación comunitaria. La movilidad, tanto física como simbólica, se vuelve así una clave central para comprender las nuevas formas de mediación y circulación del arte en la contemporaneidad.

El museo expandido: entre la redefinición institucional y la transformación de los consumos culturales

Tal como señala Alicia Herrero Delavenay (2019), el museo expandido se caracteriza por su capacidad de extenderse más allá de su sede física, descentralizando sus colecciones, diversificando sus formatos de comunicación y activando nuevas formas de vinculación con las comunidades. Esta expansión implica un desplazamiento discursivo y espacial en el que el museo se proyecta hacia el espacio urbano y digital (el entorno digital no será abordado en este trabajo), abriendo nuevas posibilidades de acceso, participación e interpretación. En este sentido, la tipología de museos propuesta por Santos Zunzunegui (2001) resulta productiva para analizar este escenario, a la luz de una clasificación que distingue entre:

1. Museo Tradicional: espacio pedagógico y secuencial, basado en el recorrido lineal, la cronología y el relato histórico. Aquí el museo conserva un aura monumental y una lógica didáctica propia de los paradigmas ilustrados.
2. Museo Moderno: Espacio abierto y desjerarquizado, donde desaparece el itinerario único y se privilegia la autonomía del espectador. La arquitectura se desmaterializa y el recorrido se vuelve más libre, pero también más desorientador.
3. Museo Postmoderno o No-Moderno: espacio escenográfico y fragmentado que combina narrativas y tiempos diversos, donde el continente (el edificio) se integra al contenido expositivo, y se diluyen las fronteras entre arte y arquitectura.

4. Museo No-Tradisional: espacio híbrido y rizomático, donde se anula la linealidad y se privilegia la contingencia, el desorden y la multiplicidad de recorridos.

Si bien la clasificación de Zunzunegui se centra en la materialidad espacial y en los modos de construcción de sentido a través de la arquitectura y la disposición expositiva, es posible establecer un diálogo conceptual con la noción de museo expandido y con la definición de la ICOM. Por un lado, el museo expandido comparte con el Museo Moderno y el No-Tradisional la apertura hacia recorridos no lineales, desjerarquizados y participativos, pero va más allá al romper los límites del propio edificio, proyectando el museo hacia la ciudad, los territorios y las comunidades. Esta proyección implica una expansión física y simbólica, en clave de consumos móviles, donde el cuerpo y el movimiento resultan centrales. Por otro lado, la definición de la ICOM enfatiza dimensiones de participación social, sostenibilidad y equidad, que pueden vincularse tanto con el Museo No-Moderno, por su dimensión escenográfica y emocional, como con el Museo No-Tradisional, por su capacidad de relectura crítica y desestabilización de los relatos hegemónicos. El museo expandido, en este sentido, puede entenderse como una actualización contemporánea de estas tipologías, en la medida en que busca:

- A) Romper la linealidad histórica y la monumentalidad clásica (Museo Tradicional).
- B) Superar la neutralidad aséptica y la distancia estética (Museo Moderno).
- C) Desbordar los relatos fijos y la lógica del espectáculo (Museo Postmoderno).
- D) Reconfigurar el sentido mediante la activación de memorias, trayectos y experiencias corporales (Museo No-Tradisional).

En definitiva, el museo expandido se sitúa en una intersección tipológica, donde la centralidad se desplaza desde los objetos hacia los sujetos, desde los espacios hacia los recorridos, desde la contemplación hacia la participación. Esta transformación no sólo redefine al museo como institución, sino que genera nuevas formas de consumo cultural, en las que el espacio textualizado, el cuerpo

en movimiento y la pluralidad de relatos configuran un escenario abierto, plural y mutable. A la luz de estas reflexiones, la noción de **museo expandido** se presenta como una clave interpretativa que permite comprender los desplazamientos actuales de la institución museal en relación con sus espacios, sus públicos y sus modos de producción de sentido. Lejos de limitarse a una categoría arquitectónica o expositiva, el museo expandido remite a una **configuración discursiva y social** que desborda los límites físicos de la institución para desplegarse en el territorio urbano y en la vida cotidiana, en consonancia con la nueva definición del museo propuesta por el **ICOM**. Estas transformaciones resuenan, a su vez, con los cambios en los modos de consumo cultural, particularmente los consumos móviles, porque el museo no sólo extiende su presencia física, sino que invita a experiencias estéticas inmersivas, donde el cuerpo, el espacio y la narrativa se entrelazan en configuraciones dinámicas. En otras palabras, el museo no sólo se traslada físicamente a otros espacios, sino que textualiza la ciudad y sus recorridos, generando experiencias situadas, participativas y abiertas (Jaworski & Thurlow, 2010), donde el cuerpo en tránsito se convierte en operador semiótico.

Escenarios de expansión: análisis de tres configuraciones de museo extendido en el espacio urbano

En este apartado se analizarán tres casos representativos de museos argentinos que despliegan estrategias de expansión hacia el espacio urbano, generando nuevas modalidades de experiencia estética y participación comunitaria.

Museo Provincial de Bellas Artes Emilio Pettoruti. Exhibiciones itinerantes

Desde el año 2023, el Museo Provincial de Bellas Artes Emilio Pettoruti, con sede en la ciudad de La Plata (provincia de Buenos Aires), impulsa el programa “Museo Expandido”, una iniciativa orientada a exhibir obras de su colección permanente y muestras temporales en distintas localidades del territorio bonaerense. Esta propuesta de carácter itinerante se concreta a través de alianzas con espacios culturales municipales y provinciales, permitiendo que las exhibiciones salgan de la sede institucional y se proyecten en otros entornos urbanos.

En marzo de 2024, el museo desplegó de forma simultánea diferentes exposiciones en tres ciudades: La Plata (en el Centro Cultural Islas Malvinas), Ituzaingó y Mar del Plata. En esta última, se presentaron en el Museo MAR las obras premiadas del Salón de Pintura organizado por el Pettoruti, mientras que en Ituzaingó se inauguró la muestra “Vecindades secretas”, que ocupó dos sedes locales —el Museo Histórico Municipal y la galería de arte del Centro Cultural— y estuvo dedicada a artistas mujeres de la colección del museo, en el marco de las actividades por el Mes de la Mujer. Todas las exposiciones fueron de acceso libre y gratuito, formando parte de la programación cultural oficial.

El objetivo central de “Museo Expandido” es ampliar el alcance territorial del patrimonio artístico del museo, ofreciendo una experiencia estética accesible en contextos diversos. Esta estrategia busca acercar el arte a públicos que, por razones geográficas o económicas, no suelen desplazarse hasta La Plata, favoreciendo así procesos de descentralización y democratización cultural. De este modo, activa trayectos estéticos que inscriben el arte en escenarios cotidianos, invitando a públicos diversos a participar de una experiencia que integra el movimiento, el espacio y la obra. Además de la circulación de obras, el programa incluye actividades participativas como talleres, visitas guiadas y encuentros con artistas, generando una mediación cultural situada. Estas intervenciones activan trayectos urbanos que convierten el museo en una narrativa en movimiento. El público experimenta consumos móviles que resignifican el patrimonio en diálogo con la memoria urbana y comunitaria (MacCannell, 1976).

La estrategia de exhibición descrita convierte al museo en un dispositivo expandido que resuena con el modelo de museo moderno de Zunzunegui, al romper la linealidad expositiva y privilegiar la autonomía del visitante. La acción en territorios no museales se conecta también con la noción de consumo móvil en tanto que el cuerpo del espectador se vuelve vehículo de sentido, inscribiendo la obra en un recorrido por geograffas diversas. Asimismo, esta estrategia se alinea con la definición del ICOM (2022) al enfatizar el compromiso comunitario, la accesibilidad y la participación social. El espacio se convierte aquí en un texto en movimiento, en el que las prácticas estéticas dialogan con los contextos locales

y reconfiguran el sentido mismo de “lo museal”. Desde una perspectiva semiótica, estas experiencias pueden pensarse a partir de la reflexión de Jonathan Culler (1990) sobre el turismo como práctica de lectura de signos. Los públicos del museo Pettoruti, en su desplazamiento, funcionan como lectores de un sistema simbólico expandido, donde el arte actúa como marcador de un relato que trasciende el objeto exhibido y se inscribe en la espacialidad social.

Proyecto Maraña – MALBA + Barrio Padre Múgica

El Proyecto Maraña del MALBA representa un caso paradigmático de museo expandido en tanto acción de integración social y territorial. Este programa articula la institución museística con el Barrio Padre Mugica (ex Villa 31), desarrollando actividades culturales y educativas que resignifican el rol social del museo. A través de talleres, recorridos, muestras y acciones comunitarias, el MALBA y el Barrio Padre Mugica co-crean experiencias culturales que desbordan los límites edilicios y promueven inclusión y participación. La articulación se basa en un trabajo sostenido con los habitantes del barrio, quienes participan activamente en el diseño y la producción de las actividades artísticas.

Entre las actividades destacadas se encuentran los talleres de creación de máscaras, las muestras de teatro comunitario, los laboratorios de video y fotografía y los recorridos guiados en doble dirección: tanto vecinos del barrio visitando el museo como el museo desplegando acciones en el territorio.

Este proyecto actualiza el museo no-tradicional, en tanto resignifica la práctica artística como experiencia colectiva situada en el territorio, en plena consonancia con la definición inclusiva del ICOM. La construcción de “semiotic landscapes” (Jaworski & Thurlow, 2010) se materializa en las performances callejeras, las instalaciones efímeras y los espacios de encuentro comunitario. De este modo, el espacio urbano no se concibe como mero telón de fondo, sino como territorio vivo, activado por la presencia de la institución en diálogo con la comunidad. Por otra parte, desde la perspectiva de Zunzunegui, podría pensarse esta experiencia como un desborde del museo no-tradicional, donde los límites arquitectónicos son trascendidos para dar lugar a prácticas que se construyen en el encuentro, la pluralidad y la participación directa. El consumo móvil se materializa en tanto el

cuerpo en movimiento se convierte en protagonista de una práctica estética situada, donde lo sensorial, lo narrativo y lo relacional se integran.

La acción de *Maraña* pone de relieve un aspecto central de los museos contemporáneos: la necesidad de descentrarse para convertirse en agentes de transformación social. Esta descentralización no sólo democratiza el acceso, sino que redefine la noción misma de arte, desplazándola de la lógica del objeto hacia la de la experiencia compartida.

Museo de la Ciudad de Buenos Aires. Descentralización edilicia

El Museo de la Ciudad fue fundado en 1968, originalmente bajo el nombre de Museo de Arquitectura. Durante sus primeros años, funcionó en dependencias del Teatro San Martín hasta que, en 1972, se trasladó a su sede actual, ubicada en el edificio de los Altos de la Farmacia de la Estrella. Desde entonces, este edificio patrimonial acoge tanto exposiciones temporales como piezas de su colección permanente. A lo largo de los años amplió su infraestructura y actualmente ocupa un conjunto de cuatro edificios históricos de alto valor patrimonial y arquitectónico: la Casa de los Altos de Elorriaga (1808), la Casa de Ezcurra (consolidada en 1830), la Casa de los Altos de la Estrella (1894) y la Casa de los Querubines (construida alrededor de 1895). Estas construcciones representan algunos de los ejemplos más antiguos de arquitectura doméstica en Buenos Aires y su restauración impulsó el desarrollo de la colección de arqueología urbana del museo.

Desde sus orígenes, esta institución se propuso preservar y difundir la memoria urbana de Buenos Aires, centrando su acervo en objetos que reflejan la vida cotidiana de los porteños o de quienes transitaron la ciudad en diferentes momentos históricos. Entre los bienes conservados se encuentran elementos de ornamentación arquitectónica, planos antiguos de la ciudad y de edificios emblemáticos, mobiliario y utensilios de la histórica Farmacia de la Estrella — que funcionó en la ciudad desde 1830 y en su actual sede desde 1901 —, así como un valioso archivo fotográfico y de negativos, compuesto por materiales provenientes de instituciones emblemáticas como Parques y Paseos, la Asociación de Fotógrafos Aficionados y la revista *Caras y Caretas*. También destaca el Catastro Beare (1860–1870), considerado el único catastro original de

la Ciudad de Buenos Aires. En este sentido, el acervo funciona como un dispositivo narrativo que da cuenta de la historia cotidiana de la ciudad y de sus habitantes.

A través de su estrategia de descentralización edilicia —distribuyendo sus colecciones en diferentes edificios patrimoniales—, el museo propone una experiencia que puede ser leída como un ejemplo de museo expandido en clave de espacio urbano textualizado. En este sentido, se trata de un dispositivo museal expandido que textualiza el espacio urbano mediante la activación de recorridos por diversas sedes patrimoniales del Casco Histórico. Por otra parte, no sólo ofrece exposiciones en espacios patrimoniales, sino que vincula sus narrativas con la historia urbana, las costumbres, los oficios tradicionales y las identidades barriales. Se desarrollan visitas guiadas, circuitos temáticos y actividades al aire libre que permiten una apropiación lúdica y reflexiva del espacio urbano.

Desde una perspectiva analógica, esta configuración puede pensarse en diálogo con las nociones de *espacio enclavado* y *espacio heterogéneo* desarrolladas por Edensor (2000). Algunos de los recorridos y edificios del museo operan como espacios enclavados, donde la regulación, la señalética y la lógica expositiva imponen un orden preestablecido de circulación y mirada. Otros, en cambio, se aproximan al modelo de espacio heterogéneo, en el que la interacción con la trama urbana y la convivencia con usos diversos del espacio propician actuaciones menos reguladas, más abiertas a la improvisación y la participación espontánea. Estas configuraciones espaciales no son neutras: influyen directamente en los modos de actuación de los visitantes, ya que regulan, habilitan o restringen los tipos de participación posibles. El visitante puede, según el escenario, ser un sujeto pasivo y guiado o bien un actor autónomo que construye su propio trayecto y su propia lectura de los signos urbanos.

Por su parte, la reflexión de Culler (1990) sobre el turismo como una práctica de lectura de signos se articula con el la puesta en escena a la que alude Edensor (2020) los públicos del Museo de la Ciudad, al desplazarse entre los distintos edificios y entre las capas de significados de la ciudad, se comportan como turistas semióticos, en busca de marcadores que den sentido a su experiencia. Esta mirada permite entender al museo no sólo como un contenedor de objetos

sino como un productor de narrativas urbanas, donde la ciudad misma se transforma en exposición.

Conclusión

La revisión de los casos del Museo Provincial de Bellas Artes Emilio Pettoruti, el Proyecto Maraña del MALBA y el Museo de la Ciudad de Buenos Aires permite comprender cómo la noción de museo expandido se concreta en prácticas espaciales, discursivas y comunitarias que transforman profundamente el rol del museo en la sociedad contemporánea. Estas instituciones despliegan modos de actuación que exceden el formato tradicional del museo y promueven experiencias situadas que articulan la movilidad, la participación social y la resignificación activa del espacio urbano. A través de estrategias como la descentralización territorial, la activación del espacio público, la colaboración con comunidades locales o la ocupación simbólica de nuevos escenarios, estos museos trasladan parte de su accionar al tejido urbano. En ese desplazamiento hacia fuera de sus límites edilicios, operan como plataformas de narrativas abiertas, donde la ciudad y sus habitantes se convierten en agentes activos de la experiencia cultural. La categoría de consumos móviles resulta particularmente útil para comprender estas prácticas, ya que permite pensar la experiencia estética como un proceso corporal, cinético y contextual, en el que el espectador ya no es mero observador sino también performer y co-creador de sentido. Desde este enfoque, el museo contemporáneo se presenta como un dispositivo expandido que activa recorridos y sentidos más allá de sus muros, en diálogo constante con el entorno. La definición del ICOM, actualizada en 2022, encuentra una traducción concreta en estos casos, en tanto estas experiencias encarnan valores como la inclusión, la accesibilidad, la sostenibilidad y la participación comunitaria. El museo, en este contexto, no se limita a preservar objetos, sino que produce relatos, habilita experiencias compartidas y construye espacios de encuentro que resignifican lo común.

En este marco, las categorías analíticas ofrecidas por Zunzunegui, Edensor y Culler permiten afinar la mirada sobre los modos de apropiación y lectura del museo en su versión expandida. Las tipologías de Zunzunegui evidencian el

tránsito hacia modelos no-lineales, abiertos y rizomáticos, donde el visitante construye activamente el recorrido. Por su parte, la noción de “escenarios enclavados y heterogéneos” de Edensor permite pensar cómo las características espaciales y normativas de cada sede o emplazamiento moldean las formas de habitar y significar la experiencia cultural. Culler, con su enfoque semiótico, completa esta mirada al posicionar al visitante como lector e intérprete de los signos espaciales y discursivos del museo.

En síntesis, el museo expandido redefine los límites entre institución, territorio y comunidad, proponiendo nuevas formas de circulación y apropiación del arte que responden a las transformaciones del presente. Estos dispositivos activan una pedagogía del espacio y del cuerpo en movimiento, donde la experiencia estética se produce en el cruce entre la ciudad y el relato curatorial. Así, los consumos móviles, entendidos como modos de fruición mediados por la corporalidad y el desplazamiento, se consolidan como figuras clave para pensar la contemporaneidad museal. En tiempos atravesados por la movilidad, la fragmentación y la búsqueda de sentido en lo cotidiano, estas experiencias ofrecen formas más inclusivas, participativas y democráticas de acceso a la cultura, abriendo la posibilidad de imaginar museos como territorios en expansión, vivos, presentes y conectados con su entorno social.

Bibliografía

- Bishop, C. (2018). *Museología radical. O ¿qué es contemporáneo en los museos de arte contemporáneo?*, trad. de Araceli Alemán. Buenos Aires: Libretto.
- Culler, J. (1990). The semiotics of tourism. En *Framing the Sign. Criticism and its Institutions*. Oxford: Blackwell.
- Duncan, C. (1995). *Civilizing Rituals: Inside Public Art Museums*. London: Routledge.
- Edensor, T. (2000). Staging Tourism: Tourists as Performers. *Annals of Tourism Research*, 27(2), 322-344.
- Fontanille, J. (2004). *Semiótica del cuerpo*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

Herrero Delavenay, A. (2019). El museo extendido: ampliaciones y descentralizaciones para un concepto de museo en metamorfosis (1989-2018). *Revista PH*, 97, 154-161.

ICOM (Consejo Internacional de Museos). (2022). Definición de museo aprobada en la 26ª Conferencia General del ICOM, Praga.

Jaworski, A., & Thurlow, C. (2010). *Semiotic Landscapes: Language, Image, Space*. London: Continuum.

MacCannell, D. (1976). *The Tourist: A New Theory of the Leisure Class*. University of California Press.

Urry, J. (2003). *The Sociology of Tourism*. En *Aspects of Tourism*.

Urry, J. & Larsen, J. (2011). *The Tourist Gaze 3.0*. London: SAGE Publications.

Verón, E. (2013). *La semiosis social 2*. Buenos Aires: Paidós.

Zunzunegui, S. (2003). El museo de arte contemporáneo: un dispositivo de exhibición. En *Pensar la imagen*. Madrid: Cátedra.

El Cine Ambiental como herramienta de lucha

Scipione, Nicolás (MAySL – FA – UNICEN)

Introducción

89

El recrudecimiento de las luchas ambientales en los territorios en América Latina y en particular en Argentina, motivaron mi investigación que, desde hace algunos años, realizo sobre los vínculos entre las problemáticas ambientales, los realizadores y realizadoras y sus producciones. Allí encuentro un cine profundamente emparentado con la política en el siglo XXI. Considero importante decir que, tanto si hablamos de audiovisual como de problemáticas ambientales, existen distintos puntos de vista y factores a tomar en cuenta que no necesariamente se oponen unos a otros. De modo que, a través del análisis de estas relaciones podremos tener información sobre la conformación de las representaciones de la ruralidad en el siglo XXI, del desarrollo actual del cine como práctica social y como parte de la *Industria Cultural* (Horkheimer y Adorno, 2004). Allí nos encontraremos con los problemas de la explotación minera o la generación energética y su relación con la explotación de los combustibles fósiles entre otros tantos temas del extractivismo capitalista. Es decir, servirá para definir el *Cine Ambiental* como un conjunto de audiovisuales que plantean una forma específica de relación entre realizadores y política que se fue construyendo paulatinamente desde hace décadas hasta convertirse en una herramienta que acompaña las luchas ambientales.

Si bien desde el siglo XIX hay filosofías críticas del Antropocentrismo y del Capitalismo, el discurso hegemónico supo ir fagocitándolas y convirtiéndolas en algo que el mismo sistema podría soportar. Así vemos que, la concepción de la naturaleza como un espacio global y de la Humanidad, como una unidad de conjunto, representa hoy un presente algo distópico donde un potencial desastre supone la imposibilidad de la vida humana en la Tierra pero también es una carga moral de preservación de la vida y de nuestra propia especie. Desde hace varias décadas, la construcción simbólica del *Medioambiente* como un espacio de intervención e identificación colectiva puede ser considerada una de las principales significaciones que se dieron al calor de la Globalización con una

particular manera de entender el progreso y buscando un “mundo sostenible”. El reconocimiento de los problemas ambientales se ha ido combinando con cuestiones de seguridad y política donde los discursos públicos se enfrentan a los derechos humanos y las cuestiones de soberanía nacional con supuestos emprendimientos de desarrollo que beneficiarían a toda la Humanidad. En particular en América Latina y el llamado Sur Global el colonialismo y el imperialismo socioeconómico han moldeado culturas a imagen y semejanza de los países centrales con lo que, si existe una respuesta posible a todo esto, deberíamos concebirla desde la Ecología como una cuestión política y reconocer que *“su problema más urgente no es tanto salvaguardar la naturaleza, sino cuestionar la propia noción de naturaleza y poner en tela de juicio las formas y los medios por los que la Tierra es traducida en mundo político”* (Tavares, 2024). Así es reconocible cierta disputa política que se establece en el debate público. Allí la realización audiovisual documental, experimental o de ficción, con diversas tácticas narrativas que van desde el cine directo o el ensayo cinematográfico hasta las narrativas más industriales, juega un papel cada vez más preponderante no solo en la circulación de los films sino también en el debate de la sociedad toda.

Desde una perspectiva historiográfica podemos rastrear experiencias como *La mosca y sus peligros* (Martínez De la Pera y Gunche, 1920) en Argentina, el trabajo de Humberto Mauro en Brasil en la década de 1930 o el del biólogo francés Jean Painlevé en documentales sobre la fauna marina desde la década de 1920. Más tarde se puede rastrear a Robert Gardner, Timothy Asch, David MacDougall o Jorge Prelorán, pioneros del Cine Etnográfico que marcaron un camino sobre las formas de representación audiovisual de pueblos y formas de vida que, hasta entrados los años '60, difícilmente estuvieran presentes en el cine (Campo, 2020). También se rastrean ciertas influencias de las experiencias cinematográficas de los años '70 cuando el cine se vuelca a temas de Ecología y asume su carácter político y de compromiso social como lo hicieron realizadores como Juan Schröder en Argentina, Ingo Niehaus Siebe en Costa Rica, Jorge Silva y Marta Rodríguez en Colombia o León Hirszman en Brasil, pioneros de una búsqueda entre problemáticas ambientales, política y cine que nos trae hasta hoy.

La realidad ecosocial ha cambiado radicalmente en las últimas décadas y puede cambiar aún más en los próximos años. Eso nos lleva a identificar que cada vez hay más problemáticas ambientales que no son atendidas por los estados y las empresas con la urgencia necesaria y, por lo tanto, no es extraño que se vean cada vez más representadas en el cine. Por ejemplo, la implementación del sistema de siembra directa que utiliza agrotóxicos para mantener sus cultivos y sus suelos no es la única temática que aparece en el *Cine Ambiental* pero, en Argentina, junto con la minería a cielo abierto y la deforestación, han sido en la última década del siglo XX las primeras alarmas de problemáticas ambientales. Estas cuestiones cada vez están más presentes en nuestra producción audiovisual y, muchas veces, remiten a la tan citada economía mundial de fines del siglo XIX que tanto le gusta al presidente. En aquellos tiempos, con el acompañamiento de las élites gobernantes, nuestros países se habían constituido casi exclusivamente como productores de materias primas y alimentos lo que suponía la centralidad del trabajo en el campo y gran parte de nuestro territorio ocupado por latifundistas. Hoy esa matriz productiva sigue vigente aunque la vida en el campo se ha transformado ya que gran parte del territorio latinoamericano sigue siendo de estructura rural o semiurbano. La situación cambia radicalmente cuando el sistema capitalista adopta su forma neoliberal. En la actualidad, si hablamos de movimientos migratorios, vemos que solo el 18,5% de la población latinoamericana habita en zonas rurales (Pérez, E. 2016). En las últimas décadas, las zonas rurales han dejado de ser un ámbito generador de trabajo y riqueza porque la población se ha volcado masivamente hacia las ciudades lo que, lógicamente, produjo grandes transformaciones.

Paralelamente, hay que tener en cuenta un contexto mundial. Según algunos académicos europeos, en 1989, se identifica un proceso de agravamiento de muchos problemas ambientales y, como respuesta a eso, se produce en todas las artes en general un *Giro ecológico* (Guasch, 2016). La nueva situación comprometía la propia vida en la Tierra y las miradas se volcaron a observarla. La *Cumbre de la Tierra de Río de Janeiro* en 1992 marca un quiebre incluso en las perspectivas ecológicas que se venían planteando desde la *Conferencia de las Naciones Unidas sobre el Medio Humano de Estocolmo* veinte años antes. Ese contexto provoca un acercamiento del cine y el audiovisual a estas temáticas

acompañando cambios en las perspectivas políticas y aparecen discursos basados en la “sostenibilidad” del progreso y de la naturaleza, brotan ciertos cambios filosóficos que modificaron la perspectiva con respecto al *Cambio Climático* (Auli Mellado, 2020). Entrando al siglo XXI, alrededor de estos debates se propone considerar que estamos en una nueva Era Geológica llamada *Antropoceno* donde, aún está en debate el punto de inicio, pero muchos piensan que fue a partir de la utilización de la máquina a vapor en la década de 1870, el Ser Humano se constituye como fuerza geológica capaz de dominar la naturaleza. Otrxs incluso, plantean que estamos en la Era del Capitaloceno (Haraway, 2014 y Moore, 2016), ya que el Capitalismo es el sistema social y económico que posiciona a la Humanidad en ese lugar dominante y sigue incorporando negocios a la explotación de territorios solo con un pensamiento extractivo, como insumo útil para la reproducción del Capital. Si bien estos dos términos, pueden ser presentados de diversas maneras y contienen siempre un diagnóstico que surgen de la producción de conocimiento solo de Occidente (Schoog, 2022) y eso no es algo a desatender, también plantean una pregunta sobre el futuro y obligan a una mirada retrospectiva sobre el pasado de la Humanidad. El proceso de acumulación originaria del Capital se construye desde un tiempo antes (Marx, 2002) pero, si tomamos la idea de *Antropoceno*, podemos analizar que desde hace más o menos dos siglos y medio, se perpetua un proceso de abaratamiento de costos de la fuerza de trabajo y las ganancias que son apropiadas por quienes poseen el Capital. Así, la naturaleza también puede ser entendida como determinados procesos que suceden independientemente de la Humanidad y, de esto, se pueden encontrar datos innegables con el paso del tiempo, por eso, suena a poco lo que se ha hecho para evitar el colapso ambiental. Conectado a eso, resulta preocupante la falta de una mirada crítica acerca de las causas de la crisis ambiental y sobre la parte que le toca en eso a la fuerte concentración de ganancias de los conglomerados de empresas transnacionales y los mercados financieros. Allí el *Cine Ambiental* actual se posiciona como una herramienta pertinente para problematizar sobre estas cuestiones y, por ejemplo, ser una herramienta de denuncia con narrativas novedosas y colaborar en la construcción de un arte ecológico preocupado por el devenir de nuestro vínculo con la naturaleza (Schoog, 2022).

Transcurrido un cuarto del siglo XXI y ante una profunda y repetida crisis, no hace falta ser anticapitalista para reconocer lo absurdo que es decir que este sistema social, definido por los intereses económicos cada vez más concentrados en manos de pocos empresarios, se sostiene porque genera riqueza y bienestar para toda la Humanidad. Al reconocer esto, ni siquiera el extremo individualismo promovido por las derechas autoritarias y el consentimiento mediático que su discurso tiene, pueden evadir la realidad objetiva: existe una estrecha vinculación entre la crisis política y económica y el colapso ambiental que se agravó con el crecimiento pos pandemia de la concentración de Capital en manos de pocas personas que morirán invirtiéndolo y ni su descendencia directa llegará a gastarlo en toda una vida. En América Latina el capitalismo ha marginado a gran parte de su sociedad e intenta, a través de distintos mecanismos, invisibilizar todo tipo de manifestaciones sociales de resistencia. A pesar de lo que se diga en los medios de comunicación y en las redes sociales, la crisis ambiental es una amenaza global y se expresa de un modo distintivo en las distintas regiones mientras que, desde hace décadas, vivimos convulsionados en una suerte de disputa entre las políticas neoliberales y los intentos por detenerlas que a veces son impotentes y otras, simplemente compinches. La desigualdad económica, los desplazamientos forzados, los daños vinculados a las emisiones de carbono de ciertas industrias, la deforestación, la minería a cielo abierto, la contaminación de reservas acuíferas, la extracción de recursos gasíferos o el agotamiento de suelos por uso de agroquímicos, son evidencia de que, hasta el momento, las alternativas que disputan este modelo de desarrollo extractivista no tienen la fuerza necesaria para *dar vuelta la tortilla* y, en muchos audiovisuales, esa es una motivación para filmar. En esa motivación, podemos observar que hay empresas multinacionales, fundaciones y ONGs que esgrimen temáticas sobre el *Cambio Climático*, crisis migratorias y poblacionales y así fomentan discursos que buscan concientizar sobre los riesgos de las problemáticas ambientales y, por otro, hay expresiones que se ven interpeladas por las graves consecuencias o las situaciones estructurales y analizan responsabilidades, proponen intervenir en la disputa política, exponen argumentos y propuestas criticando abiertamente el accionar de empresas, fundaciones o gobiernos y hasta otras formas de pensar alternativas para las problemáticas ambientales. Esta es una primera forma de identificar este

tipo de producciones científicas, periodísticas, audiovisuales o políticas sobre las problemáticas ambientales: el *Cine Ambiental* es aquel que no esconde nada sobre las crecientes ganancias empresariales y su influencia en los desastres ambientales y el aceleramiento del *Cambio Climático* en general.

Otro elemento para sumar al análisis de esta situación regional es la dependencia económica fundada en el carácter colonialista de los países más poderosos que nos imponen la inestabilidad política, la disputa por los territorios, la persecución y la desaparición de personas. Todos fenómenos que ya son parte de la identidad latinoamericana, si es que existe algo como eso. Los exterminios planificados de comunidades indígenas y de esclavos africanos, así como las persecuciones por razones políticas con personas enterradas en fosas comunes o lanzadas al mar semiinconscientes, son marcas indelebles de nuestras historias y están presentes en la disputa de las poblaciones afectadas y los militantes ambientalistas contra los estados o las empresas. Estas luchas incorporan cada vez a más gente y no son sólo cuestión de propiedad o uso social y explotación económica de los territorios, también resultan ser una lucha cada vez más latente por el Poder y una disputa por el sentido que la sociedad le imprime a este tipo de negocios. El *Cine Ambiental* identifica este contexto y elige un lugar en esa lucha.

Observando todo esto, cualquier intento de separar estas prácticas cinematográficas de las luchas ambientalistas sería bastante poco riguroso y nos imposibilitaría reconocer lo ineludible: los realizadores y realizadoras de este *Cine Ambiental* son personas que, de distintas maneras, se ven interpeladas por las problemáticas ambientales y sus vaivenes políticos.

Incluso, para algunos autores, a partir de las primeras décadas del siglo XXI, se puede hablar de un nuevo género: el film de medio ambiente (Hughes, 2014). En los estudios de cine europeos y norteamericano esa discusión está vigente pero, más allá de su condición de género, la realización audiovisual es un arte que está imbuido de los debates, las disputas y las identidades de su tiempo y, por las circunstancias que se viven hoy en el mundo. Evidentemente, el carácter de dispositivo de denuncia, sus distancias y cercanías con los grupos afectados por esas problemáticas denunciadas vuelven al *Cine Ambiental* una materia de análisis y debate. En este sentido se puede entender que “...hace

aproximadamente diez años que podemos observar cada vez con más intensidad un proceso de producción imaginal en torno al ambiente y la naturaleza.” (Fernández Bouzo 2016: 53)

Ante esto surgen algunas preguntas sobre los objetivos de estas realizaciones: ¿En qué les afecta a los realizadores y realizadoras estas problemáticas? ¿De dónde surge su interés y por qué eligen un modo de hacer una película y no otro?, ¿Cuál es la relación que establecen con las poblaciones que se ven afectadas por los proyectos extractivistas? Creo se pueden intentar responder a través ejemplos donde reconocemos vinculaciones entre la retórica del discurso de los derechos humanos construido desde los '70, las acciones colectivas de protesta de los '90 y la crisis de representación política de 2001/2003 alrededor de las demandas de la *Asamblea No a la Mina en Esquel* que en 2003 hizo tronar a la clase política argentina o de las protestas de la Asamblea Ciudadana Ambiental de Gualeguaychú que tuvieron repercusión mundial desde 2005. Estos vínculos son representados en los documentales *Vienen por el oro, vienen por todo* (D'Alo Abba y Cristián Harbaruk, 2009) y *Las dos Orillas* (Cartoy Díaz, 2006) donde la retórica de la sociedad civil tanto de la ciudad patagónica como en ambas orillas del Río Uruguay se concentra en la defensa del derecho de acceso al agua, al derecho a la vida en un ambiente sano y libre de explotación minera o la contaminación de las pasteras de celulosa respectivamente. Allí también se encuentra cierto discurso antimperialista y anticolonialista en relación a la explotación de los bienes naturales y se asocia la injusticia con la falta de estos derechos y con el acceso a la información pública en caso de los proyectos extractivistas que, comúnmente, son parte de los conflictos ambientales.

Como mencionaba antes, otras de las temáticas ambientales que surgen en los audiovisuales son la enorme migración del campo a la ciudad que hay desde la segunda mitad del siglo XX. Por ejemplo, en Argentina, Brasil y Paraguay, el uso de agroquímicos en los cultivos ha tenido un gran impacto migratorio y podría ser escenario de un brutal cambio en la forma de trabajo en el campo como se ve en el documental *Cosechando bronca: el limón en Tucumán* (Contraimagen, 2023). Este modelo trajo consigo la concentración de tierras y del mercado de distribución de los productos rurales en manos del capital financiero y, sobre

todo, una necesidad de obtener los mayores rindes en el menor tiempo posible. Los llamados *pool de siembra*, introdujeron el uso de agrotóxicos pero también una mayor concentración en la producción de maquinaria capaz de saciar los nuevos estándares productivos y una menor necesidad de mano de obra acompañada de una considerable baja en los salarios de los trabajadores y trabajadoras rurales. En el *Cine Ambiental* vemos todo esto entrelazado, la realidad diaria de las poblaciones, sus condiciones laborales, la vida en esos territorios y el estado crítico de la naturaleza que les rodea pero, también, la inclusión de temas y debates que surgen de la propia forma de habitar el territorio en las comunidades campesinas y los pueblos originarios. Por ejemplo, se puede identificar una transformación en la mirada de las comunidades sobre la salud en el campo o en la ciudad. Las poblaciones pueden ser vectores de una suerte de “*epidemiología popular*” como se ve en los films *Vienen por el oro, vienen por todo* (D'Alo Abba y Cristián Harbaruk, 2009), *Viaje a los pueblos fumigados* (Solanas, 2018), *Mujeres del río* (Fernández Bouzo, 2018) o *Luchas campesinas frente al Chagas* (Sanmartino y Almagro, 2015) donde son los habitantes locales quienes identifican los problemas de salud ambiental e intentan encontrar diversas soluciones al respecto. También podemos identificar una transformación en la mirada de la ruralidad. Hay luchas individuales o colectivas y las películas nos muestran personas, organizaciones sociales, ONGs o agrupaciones campesinas que se organizan de formas diversas porque sufren y reclaman ante las grandes transformaciones en la vegetación y los animales que habitan la ruralidad, es decir, en su forma de vida.

En general podemos decir que la investigación sobre *Cine Ambiental* debe analizar la relación entre cineastas, ciudadanos del medio rural y las problemáticas ambientales y reconstruir los lazos que se generan y la repercusión en la sociedad. Identificamos así que, entrado el siglo XXI, crece el interés de muchos realizadores y realizadoras sobre sus problemáticas, de modo que, están obligadxs a encontrar su lugar en lo que podría llamar el *campo ambiental* (Bourdieu, 2003). Esto queda en evidencia en el documental *Toda esta sangre en el monte* (Céspedes, 2018) donde se registra esta distancia cuando una militante del MoCaSE conversa con un compañero y le dice:

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

Otro aspecto para analizar el *Cine Ambiental* surge de su relación dificultosa con la industria cinematográfica. Por un lado, el modelo de consumo industrial representa la ruralidad casi exclusivamente a través de los western o dramas rurales clásicos norteamericanos como *Stagecoach – La diligencia* – (Ford, 1939) *The grapes of Wrath – Las uvas de la ira* – (Ford, 1941) o *The quiet man – El hombre tranquilo* – (Ford, 1952) o, incluso en la actualidad, ha llegado a instalar un circuito de producción industrial de cine que refiere a las problemáticas ambientales con producciones millonarias como *Don’t look up – No mires arriba* – (McKay, 2021), *The 11th hour – La última hora* – (Nadia y Leila Conners, 2007) o *Before the Flood – Antes de que sea tarde* – (Stevens, 2016) con Leonardo Di Caprio u otras con el apoyo económico de estrellas de Hollywood como Martin Scorsesse, Alec Baldwin, Robert Redford, Salma Hayek, Penélope Cruz, Julia Roberts o Harrison Ford que, si bien generan otro nivel de debate público sobre los temas ambientales, vienen a ocupar un lugar de héroes o heroínas externas. Cumplen una especie de cupo de personalidades famosas preocupadas por el futuro del Planeta Tierra mientras la rueda sigue girando. Pienso este tipo de producciones terminan siendo una faceta más del fetichismo de la marginalidad (González, 2021), algo similar a la autocrítica planteada en *Letter to Jane* (Grupo Dziga Vertov, 1972) por el uso de una famosa imagen de Jane Fonda en Vietnam. Si nos preguntamos cómo debería intervenir un intelectual en los cambios de su tiempo, notamos que la utilización industrial y mediática de la imagen de figuras reconocidas por el público más que poner el foco sobre la problemática específica o el cambio político necesario, posa la mirada sobre el lugar construido como estrella de cine y así el público, más que reflexionar sobre la Guerra de Vietnam o las causas y consecuencias reales del *Cambio Climático*, piensa en Jane Fonda o

Leonardo Di Caprio y admira su preocupación por el prójimo. Por otro lado, la industria cinematográfica también produce cruces entre las problemáticas ambientales y la narrativa de ficción como *もののけ姫* – *La princesa Mononoke* (Miyasaki, 1997), *Idiocracy* – *Ideocracia* (Judge, 2006), *Into the Wild* – *Camino salvaje* (Penn, 2007) o incluso casos latinoamericanos tan distintos como *El ruido del tiempo* (Guzmán, 2023), *El ardor* (Fendrik, 2014) o *Distancia de Rescate* (Llosa, 2021) donde se reconocen dilemas éticos entre la humanidad y el ambiente y se reproduce un mecanismo hollywoodense que pretende un estado de satisfacción con respecto a la historia porque “*el final feliz crea una claridad que brinda una sensación de seguridad y felicidad al espectador.*” (Schoog, 2022). Esta cinematografía narra nuestras problemáticas ambientales y, a veces, fenómenos rurales y sus transformaciones con cierta perspectiva que se escapa de las lógicas rurales norteamericanas o europeas y, a partir de condiciones históricas específicas que sirven a la narrativa industrial, intenta explicar por qué, a pesar las transformaciones de los imaginarios y las subjetividades que existen en nuestras sociedades, se siguen manteniendo ciertas caracterizaciones que retrotraen, por ejemplo, a “lo rural”, al “campo” o al “campesino” a fines del siglo XIX.

Al comparar, es evidente que el *Cine Ambiental* también recupera identidades de ruralidad o folklore local pero, a diferencia de muchos de los mencionados arriba, lo hace para acercar una descripción de las problemáticas de la identidad de las personas o comunidades en su dimensión política y lo relacionan con la defensa del territorio, su sustento y su modo de vida ante la amenaza que supone los proyectos extractivistas. En *La hija de la laguna* (Cabellos, 2014), *Yaku Patsa*. *World of water* (Brescia, 2010), *Laguna negra* (Watts, 2009), *La mirada del colibrí* (Nisenson, 2016) o incluso *Nueva Argirópolis* (Martel, 2010) y *Leguas* (Martel, 2015), la exploración de los paisajes no urbanos, la agricultura, la caza y la pesca como modo de procurar sustento, las formas de vida de pueblos indígenas en América Latina amenazadas por los desarrollos urbanos, la burocracia estatal y los proyectos de explotación extranjera de los recursos naturales son elementos narrativos para representar la distancia entre un espacio y otro. También algo de estas distancias se puede ver en la disputa de sentido entre las propuestas ecologistas o agroecológicas y los discursos defensores de los extractivismos o la

Revolución Verde como se trata en los documentales *Reverdecer* (Grupo Chaya, 2007), *El mundo según Monsanto* (Robin, 2008), *Desierto Verde* (De la Orden, 2013), *Pueblo verde* (Jauris, 2015) *Viaje a los pueblos fumigados* (Solanas, 2018), o *La vuelta al campo* (Lepore, 2020) y tantos otros. Esto expresa en el contenido de los films una relación conflictiva entre dispositivos institucionales y circuitos de cine que tienen necesidad de plantear miradas “alternativas” sobre las luchas ambientales como espacios de resistencia política. Por eso, en el *Cine Ambiental* encontramos una disputa abierta entre avales científicos para el uso de agrotóxicos, para la extracción de hidrocarburos o para la minería a cielo abierto y los fundamentos para denunciar las graves consecuencias en los territorios, cultivos y personas porque no solamente se nutre de las denuncias, sino que también ocupa un lugar de difusión de formas de vida que están desatendidas. Además, contiene muchas veces una mirada propia sobre los conflictos ambientales más apegada al *Buen Vivir* de las comunidades originarias del Abya Yala que pone en debate también nuestra identidad colonizada por la *Industria Cultural*.

El concepto de *Ecocine* (Forns Broggi, 2012) es una herramienta crítica que permite analizar la relación entre los audiovisuales y el compromiso de difusión de las problemáticas ambientales y que, por consiguiente, problematiza sobre la relación distante entre las zonas urbanas y las zonas no urbanas y acerca preguntas importantes: ¿porque las consecuencias de los fenómenos naturales que son riesgosos para nuestro planeta parecen estar más presentes fuera de las grandes ciudades?, ¿esas pequeñas poblaciones tienen algo para decir que no es escuchado?. La forma de vida de las poblaciones rurales y su modo de buscar el sustento sufre graves consecuencias por la forma de explotación capitalista actual y eso difícilmente esté puesto en cuestión desde un cine que se perciba solo para o desde la urbanidad. Incluso, esta perspectiva pone en tela de juicio al propio cine como tecnología que responde a ciertas lógicas industriales y narrativas, que es de difícil acceso para las poblaciones fuera de las ciudades y que desconoce esas otras realidades y formas de vida, por ejemplo, de las poblaciones andinas. Así nos obliga también a preguntar cómo encontrar un cine fuera de las lógicas urbanas, cuáles serían sus escenarios y narrativas pero, además, si hay un cine no urbano, ¿cuál sería su público? Incluso podríamos

investigar el acceso de esas personas al cine actual. Allí tendríamos aún más elementos para distinguir públicos porque podríamos preguntarnos no sólo cómo hacen cine, sino también qué cine ven y en dónde lo ven. Los films pueden darnos pistas de las transformaciones sociales y de los productos culturales que resulten comparables con las representaciones de otros tiempos. Nuestras representaciones de los ámbitos rurales cambiaron a lo largo del tiempo y se reproducen en las manifestaciones culturales y artísticas. El *Cine Ambiental* lo pone en evidencia y los estudios de cine pueden respondernos interrogantes sobre sus usos: ¿los habitantes rurales miran este cine con escenarios rurales?, ¿se identifican con el cine que consumen?, ¿de dónde surgen las representaciones del imaginario rural?

Con todo esto, entiendo que el *Cine Ambiental* puede construir imágenes que rompan con la lógica de la industria audiovisual e intente una mirada crítica sobre la industria de las imágenes. Eso supone la apuesta por construir un nuevo público que se aleje del mero entretenimiento y fortalezca lazos entre realizadores, público y organizaciones campesinas (Scipione, 2018). Para profundizar en esto tenemos que analizar cómo se entremezcla este cine con las problemáticas ambientales, cómo se producen y como la sociedad se apropia de él. Así conoceremos más sobre estos audiovisuales, pero también sobre los discursos y las miradas ambientales que existen en la sociedad latinoamericana. Asimismo, desde este ángulo, es importante identificar el lenguaje audiovisual, sus rasgos estéticos y políticos y su relación con las tradiciones del cine de denuncia o industrial para tener pistas sobre su público, los actores sociales del mundo del trabajo involucrados, las organizaciones de acción colectiva que se ven directamente perjudicadas, las Universidades, los pueblos originarios, los feminismos y cualquier otra expresión social donde las problemáticas ambientales estén presentes en este contexto.

Bibliografía

Auli Mellado, E. (2020). *Cine y crisis ambiental. Films de ficción y no ficción*. RBA Integral. España.

Bourdieu, P. (2003) *Los usos sociales de la ciencia*. Buenos Aires: Nueva Visión.

Campo, J. (2020) *“Jorge Preloran: cineasta de las culturas populares argentinas”*. Buenos Aires: Rumbo sur.

Fernández Bouzo, S. (2016) *Escenas de la cuestión ambiental en Argentina. El proceso de producción, circulación y uso de documentales ambientales y su impacto en la construcción socio-política del ambiente (2007-2014)*. Tesis Doctoral en Ciencias Sociales Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires

Forns Broggi, R. (2012) “Nudos como estrellas. ABC de la imaginación ecológica en nuestras Américas”. Lima: Nido de Cuervos.

González, C. (2021) *El fetichismo de la marginalidad*. Lomas de Zamora: Sudestada

Guasch, A.M. (2016) *El arte en la era de lo global, 1989-2015*. Madrid: Alianza Editorial.

Haraway, D. (2014) “Anthropocene, Capitalocene, Chthulhocene” en Davis, H.; Turpin, E. Eds. *Art in the Anthropocene: Encounters Among Aesthetics, Politics, Environments and Epistemologies*. Open Humanities Press. Pág. 255-270.

Horkheimer, M. y Adorno, T. (2004) *“La industria cultural: Iluminismo como mistificación de masas”* en *Dialéctica del Iluminismo*. Trotta Editorial. Madrid. España.

Hughes, H. (2014) “Prefacio” en Ingram, D. *Green Screen. Environmentalism and Hollywood Cinema*. University of Chicago.

Marx, K. (2004) *“El proceso de acumulación del capital”* en Secc. VII. Tomo I, Vol. 2. *El capital*. Siglo XXI Editores. Argentina.

Moore, J. W. (ed) (2016) *Anthropocene or Capitalocene? Nature, history, and the crisis of capitalism*. Oakland, CA: PM Press.

Pérez, E. (2001) “Hacia una nueva visión de lo rural”. En *¿Una nueva ruralidad en América Latina?* Buenos Aires: CLACSO.

Schoog, F. (2022) “Success—Collapse—Resilience. The Story of Homo Resiliens in Film Documentaries on the Anthropocene”. En *Nature and Culture* Volume 17. Pág. 58-86

Representaciones en disputa en la *historia del arte argentino* en torno a lo nacional. El caso de la Revista del Instituto de Investigaciones Estéticas en la Facultad de Artes de Tucumán (1990-2007)

Sosa, Rocío Irene (CONICET / IDAES – UNSAM / FDA – UNLP)

102

En las últimas décadas, dentro de la historiografía del arte y la cultura en Argentina, se observan numerosas producciones teóricas que revisan discursos y debates en torno al campo artístico en distintos períodos históricos, como así también los relatos y sentidos que se disputan y establecen en imágenes, obras y artefactos culturales. Más allá del gran aporte que representan dichos estudios, los más difundidos se escriben desde y sobre la región rioplatense, dejando una vacancia en el abordaje de otros escenarios del país. De este estado de la cuestión, se infiere que la nación en el canon de la historia del arte argentino se constituye y desarrolla sobre un fragmento de la totalidad territorial, la metrópoli. Esto implica, a su vez, la pérdida de la *provincianía* (Martínez, 2013) en términos de punto de vista y marca de enunciación. Es decir, el modo de ver y de decir diferente que caracteriza a la producción teórica de autores extracéntricos, los cuales escriben a través de una experiencia situada en el entorno que habitan.

Frente a la mencionada vacancia, se ha desarrollado un creciente interés temático por la historia de las instituciones artísticas provinciales y la cultura visual local, orientada al estudio de obras, fotografías, imágenes impresas y acervos de museos de arte, entre otros. De la mano de estos desarrollos, la incorporación de nuevas voces y miradas sobre las artes a nivel nacional plantea la necesidad de revisar la concepción de una historia del arte argentino, en singular, en favor de historias de las artes en la Argentina, en plural, a fin de evitar la integración pasiva de los desarrollos artísticos provinciales al canon historiográfico imperante. No obstante, en general, dichos estudios soslayan las relaciones de poder geográficas-territoriales que dan forma a un tejido sociocultural nacional desigual y el centralismo que opera como supuesto básico subyacente en el canon disciplinar y los imaginarios sociales y culturales que se desprenden del mismo.

De modo que lo provincial, lo local, se funde en lo nacional sin conflictos, como una pieza más que completa el rompecabezas.

En el marco de estas ideas, la siguiente ponencia indaga en otras narrativas sobre las artes en Argentina que ponen en tensión la idea de relato historiográfico nacional único y homogéneo y, a su vez, colocan a la(s) identidad(es) y sus representaciones nacionales como zona de disputa. En ese sentido, se toman como corpus de estudio una serie de textos de docentes-investigadores miembros del Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional de Tucumán (FA, UNT) publicados durante década de 1990 en la Revista de dicho Instituto. Se trata de textos académicos de diferentes estilos –artículos, ensayos, reseñas, entre otros- que abordan obras, artistas y espacios de circulación artísticos de la provincia. El objetivo es observar de qué modo se dan a conocer las artes locales en esos escritos y qué diálogos entablan estos con los discursos nacionales y latinoamericanos contemporáneos. Con tales fines, la metodología empleada se sirve de métodos para el análisis tanto de revistas, como los proporcionados por la historia intelectual y la historia de las ediciones, y los referidos al estudio textual, como el análisis del discurso. La hipótesis de este trabajo es que la escala provincial, como *espacio cualitativo* (Martínez, 2013), inscribe otras subjetividades y representaciones en torno a lo argentino que en su enunciación disputan un lugar –su existencia- en el imaginario artístico nacional.

Un acercamiento a la problematización del centralismo en la historia del arte argentino y proyectos alternativos

Hacia finales del siglo XX, figuras como Carlos Espartaco, Elsa Flores Ballesteros y Margarita Schultz plantean el problema del centralismo porteño presente en una monoidentidad cultural que no representa la totalidad de la producción artística del país. Esta crítica tiene sus antecedentes en el trabajo de Rodolfo Trostiné (1949), quien afirma décadas antes:

Se ha escrito la historia de la pintura en la Argentina limitando el panorama, casi por exclusivo, a la ciudad de Buenos Aires, cual si la capital de la república constituyese el máximo y el mínimo de nuestras posibilidades artísticas. Pocos

recuerdan a aquellos pintores provincianos que, si bien no alcanzaron nombradía, cumplieron una meritoria función digna de remembranza (...). (p. 55)

En esa línea, Espartaco sostiene en su libro *El estupor del arte* (1984) que la crítica de arte no ofrece una imagen real de la totalidad del movimiento artístico del país y que las causas están en el «geocentrismo que opera en exclusividad desde la capital federal (...)» (Espartaco en Schultz, 1998, p. 94). A esto, el autor añade que «los grandes medios masivos emiten sus mensajes localizándolos en un determinado lugar específico (...) territorio conectado con las grandes capitales europeas y americanas» (Espartaco en Schultz, 1998, p. 94).

Por su parte, en *Lo nacional, lo local, lo regional en el Arte Latinoamericano* (2003) Flores Ballesteros se opone a la concepción de lo nacional como algo homogéneo, unificado y "esencializado" en aras de un "ser nacional". Más aún, expone críticamente:

el prejuicio imperante en Argentina (...) según el cual, y de hecho, se considera "arte argentino" el que se produce, distribuye y/o consume en la Capital Federal o la Ciudad de Buenos Aires -con algunas esporádicas extensiones-, relegando el resto del país a la -ignota- categoría de "arte del interior". Este prejuicio ha tensionado la mayor parte de las "historias del arte argentino". (Flores Ballesteros, 2003, p. 40)

A su vez, Flores Ballesteros (2003) propone pensar lo nacional de manera heterogénea y en contaste construcción, en relación imprescindible con la diversidad cultural y la pluralidad local. En sus palabras, «"lo local" y "lo nacional" se implican recíprocamente (...) esto significa fortalecer el conocimiento de "lo local" comenzando por él, pero sin quedarse definitivamente en su entorno, ya que remite necesariamente a "lo nacional"» (2003, p. 40).

En relación con lo global, lo nacional y lo local, en *Debilidades del arte* (1998) Schultz indaga sobre la problemática recurrente sobre la identidad en el arte latinoamericano en diálogo con su historia colonial y las señales artístico-culturales emitidas por el hemisferio Norte. Dentro de las actitudes que se forjan frente a dicha problemática la autora reconoce tres: la adopción elaborada de las tendencias del centro euro-norteamericano; la objeción en el sentido de renegar de copias y adopciones; y, finalmente, una actitud lateral a la segunda, de rasgo

paradójico. Sobre esta última actitud, Schultz sostiene que lo paradójico no es el eclecticismo en el arte de este continente, sino que radica en la búsqueda local de reconocimiento por parte del mundo (del Norte) al que se critica su carácter impositivo paternalista. La autora observa una relación análoga de dicha actitud en estructuras menores como las que se da entre las provincias y las capitales y se pregunta: «¿cuántas "historias del arte argentino" o "historias del arte chileno" se circunscriben a las respectivas capitales?» (1998, p. 93). A través de su experiencia en la Facultad de Artes en Tucumán, provincia ubicada en el noroeste Argentino, Schultz profundiza en la analogía antes mencionada planteando que los teóricos y artistas tucumanos en su posición reflexionante tienen una vivencia similar respecto de la figura de Buenos Aires. En sus palabras:

«Su posición también es paradójica (...) objetan el paternalismo porteño, su manera etnocentrista, de juzgar el fenómeno del arte argentino como si todo comenzara y concluyera en Buenos Aires; critican el desconocimiento sistemático, por parte del "centro-Buenos Aires" de lo que sucede con el arte de las provincias, salvo algunas excepciones. A la vez Buenos Aires, o Santiago de Chile en esta comparación, exportan modelos que se asumen en provincias; y los artistas padecen la necesidad imperiosa de un reconocimiento, en principio, en Buenos Aires, o en Santiago para sentir que se define su identidad, que se consagra su arte...» (1998, p.93)

A la luz de estos autores, es posible observar desde qué punto parten las propuestas alternativas al centralismo. Por un lado, una perspectiva desde el centro que reconoce la ausencia de las provincias en las historias generales del arte argentino. Por otro lado, una mirada desde las provincias que reclama que sus producciones artísticas sean reconocidas dentro del imaginario del arte nacional en términos de disputa política por su representación, por su existencia.

En este sentido, la incorporación de nuevas voces y miradas a las lecturas de las artes a nivel nacional expone la necesidad de revisar la concepción de *una* historia del arte argentino, en singular, en favor de historias de las artes en la Argentina, en plural, lo que evita la incorporación pasiva, una mera *costura* sin más, de los desarrollos artísticos provinciales al canon historiográfico imperante.

De acuerdo con esto, María Isabel Baldasarre y Silvia Dolinko (2011) retoman a

nivel nacional los aportes de la *nueva historiografía*,¹ pero visibilizando y accionando sobre el problema del centralismo porteño. Así, de manera pionera en la materia, el proyecto llevado adelante por las autoras y por los investigadores con quienes trabajan, deriva en los dos tomos de *Travesías de la imagen...*, elaborados a partir del simposio *Itinerarios de la imagen. Historias de las artes visuales en la Argentina* en el que investigadores de distintos puntos geográficos revisan los relatos sostenidos por distintas historias de las artes en la Argentina. En este aspecto, los tomos funcionan como una plataforma en la que la confluencia de voces metropolitanas y extracéntricas evitan, de algún modo, la reedición de una narración centralizadora, mediante la exposición de las particularidades y derroteros relativos a distintas escenas locales y regionales.

Por otro lado, en línea con las historias de las artes en la argentina, en Tucumán Carlota Beltrame edita en el año 2010 *Manual Tucumán de arte contemporáneo. Hacia la comprensión de nuestro arte en el siglo XXI*. El libro se compone por textos de autores locales que, además de cumplir con el rol de teóricos, son agentes de los procesos que indagan y narran. A su vez, dependiendo de sus disciplinas de procedencia,² implementan perspectivas y metodologías de análisis particulares, dotando la escritura de diferentes tonos y puntos de vista. Dividido en dos secciones, el libro cuenta con una parte destinada a la historia del arte reciente en Tucumán (desde la década de 1960 sesenta en adelante) y otra orientada a la revisión y reelaboraciones de teorías sobre el arte local de ese periodo.

En Chaco, Andrea Geat publica en 2017 *Historias del arte chaqueño: Identidades e imaginarios. Siglo XX*. A diferencia de la compilación de Beltrame, este trabajo es escrito por una única autora y aborda la totalidad del siglo XX. Además, su

¹ La *nueva historiografía* surge en las décadas de 1950 y 1960 en la convergencia de dos escuelas, representadas por Mario Buschiazzi y Julio Payró. Esta corriente luego se establece y desarrolla en el contexto académico universitario durante varias generaciones. De la *yuxtaposición* de ambos modelos surgen textos que entretejen análisis estéticos, fuentes escritas de artistas, textos teóricos de época y documentos socioculturales, marcando un nuevo modo de producir historia del arte, ligado a formas clásicas «de erudición y argumentación historiográfica» (Burucúa, 1999, p. 25). Dentro de la nueva historiografía se encuentran los dos tomos de la *Nueva Historia Argentina. Arte, sociedad y política*, compilados por José Emilio Burucúa y publicados en 1999. Herederos del método de Héctor Schenone, los especialistas cuyo trabajo integran estos tomos desarrollan un análisis con énfasis en la dimensión visual y material de las imágenes, esto es, su soporte y su estructura compositiva e iconográfica.

² Artistas, historiadores, filósofos, entre otros.

estructura responde a la de un texto historiográfico, con un desarrollo secuencial y cronológico. Sin embargo, lo más destacado es la problematización de la historia del arte argentino dominante, canon que considera situado y perteneciente política y culturalmente a la metrópoli y a lo masculino, posicionamiento crítico epistemológico que queda expresado desde la presentación e introducción al libro. Por lo tanto, el libro de Geat no es un relato que se repliegue sobre sí mismo sino que se piensa en tensión con la tradición historiográfica del arte.

En relación con lo abordado en este apartado, se observa un corrimiento de la historia del arte argentino hacia las historias de las artes en la Argentina, lo que moviliza la hegemonía geográfica que tiene la metrópoli en la tradición disciplinar a partir de la construcción de espacios textuales de inscripción de nuevos agentes, escenarios y obras. Por esta razón, ya sea un desarrollo historiográfico desde un “particularismo” local o desde una articulación con lo nacional, resulta importante rescatar estos relatos porque posibilitan actuar sobre el canon de la historia del arte. Es decir, indagar y problematizar sus órdenes, cronologías y categorías, los cuales permiten o no la visibilización e inscripción de subjetividades y producciones artísticas. Ahora bien, tal y como señala Burucúa (1999), una gran cantidad de trabajos de investigadores de provincia que teorizan sobre sus contextos permanecen inéditos o no tienen una difusión que posibilite su acceso. Dentro de esas producciones se encuentra la *Revista del Instituto de Investigaciones Estéticas* (RIIE), publicación sobre la que se centra este trabajo y cuyo análisis se desarrolla a continuación.

Las voces de integrantes del IIE sobre el campo de las artes en Tucumán en la RIIE

La RIIE (1997-2007) se enmarca en las actividades editoriales desplegadas por el Instituto de Investigaciones Estéticas de la Facultad de Artes de la UNT, el cual se hace eco de las *contradictorias*³ políticas de profesionalización y de

³ Se consideran *contradictorias* puesto que, en la década de 1990, en la coyuntura neoliberal, mientras en el ámbito educativo se demanda una especialización de docentes universitarios a través de la *estandarización* de la investigación y las carreras de posgrado, los fondos y financiamientos a dichas actividades son magros.

especialización académica nacional en el contexto de la educación superior de los años 1990 (García, 2017; Suasnábar, 2018). Por lo tanto, esta publicación no aparece como un caso aislado en el ámbito académico, y especialmente en el área de las artes.

En ese periodo, en las instituciones educativas se fundan institutos, grupos y centros de investigación de los cuales surgen revistas como, por ejemplo, *Cuadernos Gritex* (Grupo de investigación textual) de la Universidad Nacional de Rosario (1988), *Estudios e Investigaciones* (Boletín del Instituto del Instituto de Historia del Arte Julio E. Payró) en la Universidad de Buenos Aires (1988), *La escalera* (Revista de la Facultad de Artes) en la Universidad Nacional del Centro de Tandil, Provincia de Buenos Aires (1991), *Summarium* (Revista del Centro Transdisciplinario de Investigaciones Estéticas) en la Universidad Nacional de Litoral (1993), el *Boletín de Artes* (de una nueva gestión del Instituto de Historia del Arte Argentino) en la Universidad Nacional de La Plata (1993), *Arte e Investigación* (Revista de la Facultad de Bellas Artes) en la Universidad Nacional de La Plata (1996) y *Avances* (Revista del área de Artes de la Facultad de Filosofía y Humanidades) de la Universidad Nacional de Córdoba (1997).

Más allá de las distintas escalas de participación -nacional y/o internacional-, en estas publicaciones aparece como denominador común la necesidad de poner en valor las artes y la cultura como aspectos de lo social, dando relevancia a la producción de conocimiento que se desprende de sus análisis. Sumado a esto, las ansias de generar espacios de exposición -expresado de manera más o menos consciente- tienen que ver con una necesidad de “presentar sus trabajos en sociedad” y de entablar un diálogo intelectual con los lectores (Taverna Irigoyen, 1993). Aunque ese diálogo no se produzca, y en relación con la búsqueda de profesionalización del ámbito académico en artes, la escritura en sí constituye una pieza fundamental de toda investigación en tanto marca un punto de partida -un esquema, una lectura- a la vez que establece una distancia entre el texto y su escritor. Por lo tanto, en estas publicaciones reparar en lo local no alude

necesariamente a textos sobre el arte provincial, más bien refiere a la manifestación de *subjetividades* de investigadores en su quehacer profesional.⁴

En cuanto al formato, estas publicaciones se dividen en dos grandes grupos: por un lado, aquellas que funcionan como órgano de difusión de las investigaciones internas desarrolladas en el marco de proyectos, grupos y centros y, por el otro, las que reúnen contribuciones tanto internas como externas a las unidades de investigación con un formato similar a las actuales revistas científicas. La Revista del Instituto de Investigaciones Estéticas (RIIE) se ubica en el segundo grupo, enmarcada en la promoción de espacios de intercambio teórico formal a nivel local, nacional e internacional promovidas también a través de jornadas, talleres, cursos, conversatorios, entre otros eventos.

Tomando en consideración la dimensión material, en la RIIE se observan rasgos estéticos y organizacionales semejantes a los de publicaciones de difusión cultural como la *Revista Norte* aparecida a finales de 1960 y editada por el Departamento de Literatura en articulación con el Consejo Provincial de Difusión Cultural de San Miguel de Tucumán (Argentina). En cuanto a los rasgos estéticos, se observan en las tapas de ambas publicaciones producciones de artistas tucumanos, sobre todo en los números 1 y 2 de la *Revista Norte* del año 1969 en las que se encuentra una imagen de Aurelio Salas. Con respecto a lo organizacional, se observa el uso de apartados destinados a reseñas de actividades culturales y poemas.

En el caso de la RIIE, más que una ilustración las imágenes son una forma material de legitimar y dar a conocer a sus artistas. Esto es, artistas tucumanos enmarcados en la institución de formación superior en la que la RIIE se inscribe: Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Tucumán (FAUNT). La legitimación, en tal sentido, adquiere una doble finalidad: reconocer al artista y a, la vez, a la institución educativa a la que estos artistas pertenecen. Las obras en las tapas de los primeros siete números responden a grabados originales múltiples y excepto el número seis, por ser serigrafía, los demás responden al

⁴ Es importante considerar *subjetividades* en plural en tanto quienes escriben no son sólo teóricos sino también artistas, músicos, diseñadores. También resulta interesante pensar desde los feminismos interseccionales (diferencia de género, clase, étnico-racial, etc.) la diferencia que caracteriza dichas subjetividades.

formato “libro con imagen montada”. Hasta el número cinco, la imagen de la portada se acompaña de una reseña de diarios de los artistas en los que se destacan sus trayectorias artísticas. Desde la RIIE ocho en adelante las imágenes pasan a ser reproducciones de obras impresas a color, lo que le dio un carácter visual y experiencial-táctil más compacto, homogéneo e industrial en la que se pierde su fisonomía artesanal inicial.⁵ Este pasaje puede leerse como una marca del tránsito de una práctica académica aficionada hacia una práctica académica profesional.

En relación con el corpus textual seleccionado, en los escritos del IIE se reconocen dos posiciones con respecto al modo de considerar las artes en Tucumán y, con ello, dos tipos de registros para referirse a ellas. Por un lado, las “voces del equipo Editorial” -el grupo fundador del IIE- y, por el otro, las “voces del IIE que no pertenecen al equipo Editorial”.

Los escritos de las “voces del equipo editorial” rondan entre los formatos de monografías biográficas, la crítica valorativa y los homenajes, en donde el acento está en ensalzar la figura del artista por sobre el análisis de su obra. La reivindicación de estas figuras locales pivotea entre la imagen de “los maestros” que encarnan la tradición moderna y la de “los emergentes artísticos” que representan la renovación en torno al arte contemporáneo. En estos textos la escritura del arte tucumano gira sobre la Institución educación superior (Instituto Superior de Artes y FAUNT) en la que se forja y establece una historia de “nombres propios” a través de sus reconocimientos provinciales, nacionales e internacionales y logros en el ámbito artístico. Esto se puede ver en, por ejemplo, los siguientes títulos: “Pompeyo Audivert: su vida, obra, críticas y testimonios”; “Aurelio Salas: una figura que nos enorgullece”; “Jóvenes valores: Rubén Kempa”; “La obra de Enrique Salvatierra, un emergente artístico contemporáneo auténticamente latinoamericano”; entre otros. Este sentido se potencia con el de las tapas, respondiendo al modelo historiográfico de la “excepcionalidades”. Según Soledad García Maidana (2017), este modelo «se apoya en la construcción

⁵ La dimensión material de la RIIE fue trabajada con mayor profundidad en la tesis de grado *Construcción del campo artístico y producción textual en Tucumán: la emergencia de la RIIE (Revista del Instituto de Investigaciones Estéticas) de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Tucumán* de Rocío Sosa publicada en el año 2019.

y legitimación de la figura del “genio” o por medio del establecimiento de la biografía y, en consecuencia, de la figura del “héroe”» (p. 28).

La apelación a la figura del maestro como genio tiene como fin activar una serie de procesos de legitimación en torno al pasado, presente y futuro para ubicar a Tucumán en un lugar destacado a nivel nacional. Así, mientras se consolida y legitima una tradición artística a través de la imagen de grandes maestros, se crea una narrativa de continuidad en las nuevas generaciones, no necesariamente en términos estilísticos sino simbólicos que instala a los artistas contemporáneos como herederos de una virtud. Desde una mirada orgánica del desarrollo artístico provincial, el equipo editorial considera a los maestros como condición de posibilidad para el surgimiento de los emergentes contemporáneos que quiebran los estilos tradicionales y no como la causa de un retraso del desarrollo del arte contemporáneo en la escena tucumana. Por otra parte, en sintonía con los debates sobre regionalismos y globalismo en América Latina y de una reverberación de las marcas de identidad, el equipo Editorial marca el acento en la veta “americana”-“latinoamericana” en los artistas tucumanos como eco de esas ideas. Aun cuando esto implique, tal vez sin ser consciente de ello, una rexotización en el modo de reconocer al Arte Latinoamericano por parte de los centros artísticos euronorteamericanos.

Con respecto a las voces del IIE que no son parte del equipo Editorial, es posible vislumbrar tres posiciones: Juana Radusky y Amalia Duberti; Silvia Agüero; y Marcos Figueroa. A diferencia de los otros textos, estos autores escriben a través del género ensayo y artículo académico. Se enfocan sobre todo en procesos más que en figuras particulares y dialogan con los discursos postmodernos, los (neo)conceptualismos latinoamericanos, las ideas de centro y periferia, el arte político y las teorizaciones que empiezan a circular sobre el arte de los años sesenta y setenta en torno a Tucumán Arde.

En ese sentido, Juana Radusky y Amalia Duberti trabajan las experiencias artísticas que se empiezan a gestar por fuera de la FAUNT en la década de 1980 y que sus estudiantes traen a las aulas. A saber, performances, “experiencias polisensoriales”, instalaciones, etc., que ellas teorizarán a partir de las categorías sobre las artes de los sesenta de la Ciudad de Buenos Aires. En cuanto a que a

nivel local, en paralelo a lo que ellas estudian, predomina el expresionismo, la neofiguración y los realismos críticos. De modo que no hay un bagaje teórico local para interpretar las renovaciones contemporáneas a las que Radusky y Duberti asisten. Cabe destacar que existen pocas excepciones al expresionismo imperante como las “Jornadas de Experiencias Visuales” de Gastón Breyer y Eduardo Romberg del año 1972 que en el contexto local pasan desapercibidas.

En otra línea, Silvia Agüero trabaja con experiencias de 1970 y 1990. Sobre las experiencias de la década de 1970, Agüero ilumina acciones solapadas por el expresionismo imperante, como lo es un mural colectivo y la participación de De Bairos Moura en las Brigadas Muralistas Castagnino, exponiendo otro tipo de producción crítico-política en Tucumán. Sobre los años noventa menciona el “retraso” en cuanto a la implementación de los lenguajes vanguardistas por la preponderancia del “sello regionalista” y “figuración expresionista”. A su vez, expresa cierta nostalgia por la pérdida de las utopías que el arte de los noventa trae consigo.

Por su parte, Marcos Figueroa aborda el arte de los años noventa. Si el equipo editorial reivindica a los maestros y a su tradición plástica, Figueroa critica la tradición expresionista y el realismo crítico en cuanto monodiscurso del arte “contemporáneo” tucumano. Asimismo, considera las producciones rupturistas como una alternativa a la escena del arte contemporáneo local. Para el autor, la aparición tardía de dichas expresiones disruptivas responde a la falta de permeabilidad del contexto artístico que carece de una tradición más vanguardista propia. Este autor, a su vez, muestra a la escena tucumana a “tono” de las tendencias plásticas del momento: conceptualismo, el videoarte, la performances, etc.

En los tres casos la idea de “retraso”, de “destiempo”, resuena a la categoría de “doble periferia” a la que alude Ticio Escobar (1997) en esos años para hablar de la modernidad en el caso del arte paraguayo. También a “Vectores y Vanguardias” (1999) de Marcelo Pacheco, texto en el cual se sitúa el pasaje del arte moderno al contemporáneo en Argentina a partir de las producciones rupturistas de principios de los sesenta.

Consideraciones finales

A lo largo de este escrito se observan una serie de tensiones y conflictos en torno al problema sobre la participación de las provincias en los procesos de descentralización de la historia del arte argentino, en singular, en favor de las historias de las artes en la Argentina, en plural. En tal sentido, se marcó un recorrido teórico posible acerca de la problematización del centralismo en la historia del arte argentino y de narrativas alternativas sobre las artes en Argentina que ponen en tensión la idea de relato historiográfico nacional único y homogéneo y, a su vez, colocan a la(s) identidad(es) y sus representaciones nacionales como zona de disputa.

En el caso de análisis tratado se observa que las voces del IIE no son homogéneas. Asimismo, como se vio, la polifonía no responde sólo al modo de decir sino al modo de pensar y posicionarse frente al arte tucumano.

Por otra parte, aunque la escritura sobre el arte local en sí ya implica una disputa, la de tomar la palabra, se puede decir que la falta de impacto de esta publicación, en términos de circulación y consumo, expresa que la condición de subalternidad no se ha superado porque aún los investigadores en cuestión “no pueden hablar”. Es decir, no son escuchados en cuanto su discurso no es sancionado ni validado por las instituciones (Spivak, 2003). Esto, además, es fortalecido por los conflictos teóricos al interior del IIE –distintos posicionamientos teóricos- que impide la construcción de un bloque capaz de modificar las jerarquías a nivel nacional. De acuerdo con ello, la imagen-representación estereotipo de los artistas otros y escenarios otros de la nación es sostenida por parte de las historias del/las arte/s imperantes, las cuales construyen imaginarios en y desde los centros de producción de conocimiento sobre las artes.

Finalmente, volviendo a la hipótesis de este trabajo, la característica polifónica de esta producción académica dan cuenta los diferentes modos en que desde un mismo Instituto se inscriben las subjetividades y representaciones en torno a lo argentino que en su enunciación disputan un lugar –su existencia- en el imaginario artístico nacional.

Referencias bibliográficas

Beltrame, C. (Ed.) (2010). *Manual Tucumán de arte contemporáneo. Hacia la comprensión de nuestro arte en el siglo XXI*. Tucumán: Artes Gráficas Crivelli.

Burucúa, J. E. (Direc.). (1999). *Nueva Historia Argentina. Arte, sociedad y política*. Volumen I y II. Buenos Aires, Argentina: Sudamericana.

Dolinko, S. y Baldasarre, M. I. (Eds.) (2011). *Travesías de la imagen: Historias de las artes visuales en la Argentina*. Volumen 1. Saenz Peña: Universidad Nacional de Tres de Febrero.

Escobar, T. (1997). Las otras modernidades notas sobre la modernidad artística en el cono sur: el caso paraguayo. En *El Arte desde América Latina. Temas y problemas*. Presentado en el Seminario de Los Estudios de Arte desde América Latina en Querétaro 1997, México. <https://www.esteticas.unam.mx/edartedal/PDF/Queretaro/complets/TicioEscobar.PDF>

Espartaco, C. (1984). El estupor del arte. Buenos Aires: Ediciones de arte Gaglianone.

Flores Ballesteros, E. (2003). Lo nacional, lo local, lo regional en el Arte Latinoamericano: de la modernidad a la globalización y la antiglobalización. *Huellas*, 3 (3), 31-44. https://bdigital.uncu.edu.ar/objetos_digitales/167/floresballHuellas3.pdf

García Maidana, M. S. (2017). Montaje e interrupción: el movimiento de la escritura en la historia del arte en América Latina. En V. Hernández Díaz (Ed.) *Continuo/discontinuo. Los dilemas de la Historia del arte en América Latina*, pp. 23-34. México: Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM.

García, L. (2018). Los académicos en la universidad pública argentina: cambios, tensiones y desafíos. *Espacios en Blanco, Revista De Educación*, (27), 87-110.

Geat, A. (2017). *Historias del arte chaqueño. Identidades e imaginarios. Siglo XX*. Resistencia, Argentina: ConTexto Libros.

Martínez, A. T. (2013). Intelectuales de provincia: entre lo local y lo periférico. *Prismas - Revista De Historia Intelectual*, 17(2), 169-180.

Pacheco, M. (1999). Vectores y vanguardias. *Lápiz*, año XIX (158/159), 31-37. Madrid.

Schultz, M. (1998). Las debilidades del arte. En R. M. Ravera (Comp.) *Estética y crítica. Los signos del arte*, pp. 85-98. Buenos Aires: Eudeba.

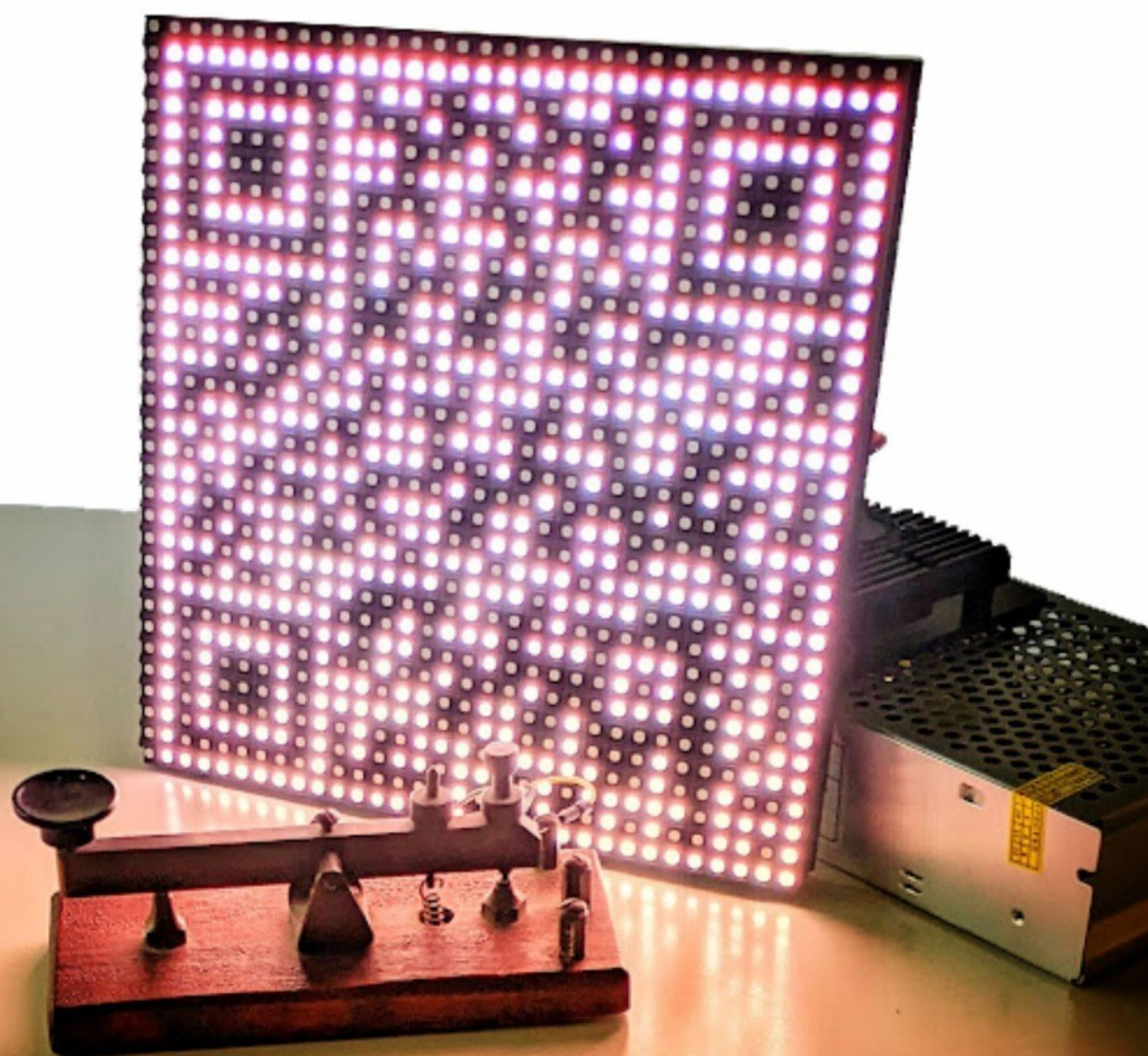
Spivak, G., (2003). ¿Puede hablar el subalterno? *Revista Colombiana de Antropología*, Vol. 39, enero-diciembre, pp. 297-364.

Suasnábar, C. (2018). Campo académico y políticas educativas en la historia reciente: a propósito del 30 aniversario de la revista *Propuesta Educativa*. *Propuesta Educativa*, 50 (2), 39-62.

Trostiné, R. (1949). La pintura en las provincias argentinas en el siglo XIX. Recuperado de https://bibliotecavirtual.unl.edu.ar:8443/bitstream/handle/11185/5071/RU022_07_A005.pdf

XV JORNADAS
INTERNACIONALES/ NACIONALES
DE HISTORIA ARTE Y POLÍTICA

MESA 2



Testimoniar lo invisible: documental contemporáneo y mujeres en la narrativa de Malvinas

Barile, Ana Clara (FFyL – FD – UBA)

117

La guerra de Malvinas, ha sido tradicionalmente narrada desde una perspectiva masculina y militarizada. Sin embargo, en las últimas décadas, los documentales han comenzado a dar voz a las mujeres que participaron activamente en el conflicto, resignificando su rol y cuestionando las narrativas oficiales. Esta ponencia explora cómo tres documentales contemporáneos —*Las Aspirantes* (Gretel Suárez, 2017), *Nosotras también estuvimos* (Federico Strifezzo, 2021) y *Mujeres de Malvinas* (Matías De Lellis, 2022)— abordan la memoria de las mujeres en Malvinas, destacando sus estrategias narrativas, performativas y políticas. Donde lo íntimo, lo político y lo desestético¹ se vuelven ejes fundamentales para potenciar la presencia y la agencia de las mujeres en la construcción de la memoria como en la disputa de sentido.

Más allá del relato: el testimonio como conversación sintomática y performativa

En *Las Aspirantes*, Gretel Suárez se centra en las enfermeras y aspirantes navales que participaron en la guerra, destacando sus testimonios como actos de denuncia y resistencia. El documental utiliza espacios íntimos y privados para exponer vulnerabilidades, abusos y maltratos sufridos dentro de la institución militar. Suárez elimina la voz externa y cede la autoridad narrativa a las protagonistas, quienes narran desde su experiencia personal. Este enfoque permite que las mujeres se agencien de su historia, transformando el relato en un acto de justicia performativa. La memoria que emerge en este documental es

¹ De Lauretis (1993) en *Volver a pensar el cine de mujeres* define la pre-estético como una estética no esté tizada, refiriéndose a una forma que no está centrada en la perfección visual, en los cánones de belleza, sino que esta afianzada en la experiencia. Da cuenta como el cine de Akerman la experiencia es femenina, experiencia que se aleja de los cánones representados por el cine narrativo y esteticista. Retomando su análisis yo utilizo la *desestética* para incorporar su concepto y entenderlo como la representación de la experiencia y la autenticidad sobre la búsqueda de una belleza idealizada o convencional.

marginal y desobediente, alejándose de las narrativas heroicas y masculinas tradicionales.

El documental de Gretel Suárez marca precedente por dos razones. Por filmar por primera vez al grupo de aspirantes navales estudiantes de enfermería de Puerto Belgrano, quienes participaron en la guerra; y porque si bien se ciñe a un documental observacional aparecen dentro del mismo otras modulaciones del yo, que escapan a lo meramente testimonial.

En el cortometraje aparecen espacios de escucha que habilitan el narrar y las formas del decir de las aspirantes. En una escena del documental, las mujeres están conversando alrededor de una mesa. La energía y verborragia con la que se expresan hacia la cámara sugieren un espacio estrecho e íntimo entre el equipo técnico y ellas. En esa misma escena, una de las mujeres (Virginia Graciela Bonilla) relata que su primer trabajo consistió en descargar un camión lleno de cadáveres mutilados. La cámara captura cada detalle de su acción, las pausas y su voz quebrada, que reflejan el esfuerzo por contener las lágrimas.



Las aspirantes de Gretel Suarez (2017) Virginia Graciaela Bonilla

La cámara actúa como una presencia que habilita la confesión: La verborragia de las aspirantes, como expresión sintomática, deja entrever un trauma que, más que relatarse, se muestra en la fisicalidad de la voz y los gestos. Suárez en esta escena logra entrelazar el testimonio y la conversación generando una forma híbrida donde se expone la tensión entre lo dicho y el decir (Arfuch, 2012). Esta distancia estructural evidencia la imposibilidad de narrar la totalidad de la experiencia traumática, un exceso imposible de contener dentro

de los límites del lenguaje. Pero a diferencia del lenguaje oral, la imagen cinematográfica, con su capacidad para capturar gestos, pausas y silencios, revela un cuerpo afectado que, al intentar contener el trauma con el discurso, finalmente lo expulsa en movimientos involuntarios, en lágrimas, en la brusquedad de los gestos.

La cámara, al operar dentro de esta lógica, habilita un espacio donde el testimonio se enuncia con la apariencia de conversación, permitiendo que lo traumático se revele no solo en el relato, sino en los quiebres del lenguaje y el cuerpo (Virginia narra pero se contiene, en esas pausas, en esos gestos, en la voz quebrada).

El testimonio de Virginia Graciela Bonilla conforma una imagen del horror que si bien coincide con la imagen del cuerpo mutilado del soldado, en la película de Suárez adquiere nuevos sentidos: La violencia ejercida sobre los cuerpos ya no recae únicamente en los veteranos, soldados y conscriptos, tradicionalmente asociados a la crudeza de la guerra y la disciplina militar. En el documental de Suárez, el cuerpo vulnerado es el de las enfermeras, las aspirantes, aquellas figuras que, lejos de la trinchera pero igualmente expuestas, sufren vejaciones y explotación dentro de una estructura que perpetúa la subordinación y el maltrato. La imagen del cuerpo mutilado y del agravio hacia las mujeres se refuerza en una secuencia donde Nancy Stancato, entre lágrimas y con una voz quebrada, pausada y a veces silenciosa relata los abusos recibidos por parte de sus superiores.



Las aspirantes de Gretel Suárez (2017). Nancy Stancato

El silencio atrapado por la cámara, lejos de ser ausencia, se convierte en un signo de resistencia que expone el dolor sin necesidad de palabras, así el trauma emerge no solo como contenido verbal, sino como una experiencia perceptible. Que encuentra en la imagen un modo de inscripción más efectivo que el lenguaje discursivo, trastocando la relación entre lo dicho y lo vivido.

En el documental, la veracidad del relato de las veteranas no solo proviene de la narración directa de sus experiencias, sin mediaciones, sino también del uso del archivo. La fotografía, presentada como prueba irrefutable de su existencia, refuerza la autenticidad de sus testimonios. Esta dimensión documental se hace evidente en la escena en la que Lorenzini cuestiona la ausencia de las aspirantes en la historia de Malvinas, poniendo en evidencia las omisiones narrativas que han invisibilizado su participación.

La escena comienza con imágenes del “museo” de Malvinas armado por Patricia Lorenzini. Una mesa de su casa con diplomas, banderas y fotos. La mujer dice con énfasis hacia cámara: *“la gente no tenía la culpa porque quien nos ocultó fue la Armada y el Estado”*. Patricia sostiene en sus manos los recibos de sueldo que prueban su participación en la guerra, nuevamente con un tono desafiante y elevando su voz explica: *“la armada no puede omitir el recibo de sueldo, la armada no puede omitir fotos”*.



Las aspirantes de Gretel Suarez (2017) Patricia Lorenzini.

En el momento en que Patricia Lorenzini afirma que la Armada no puede ocultar la presencia de las aspirantes, Gretel desde el montaje y con la banda de imagen nos muestra a las aspirantes recluidas en un costado marginal, de un desfile de

veteranos que está ocurriendo en el presente del film. La cámara capta sus cuerpos desplazados del desfile, en la margen, solo observando. Sin embargo en su decir, al narrar sus historias ellas desfilaron. De ese modo expone la fuerza con la que el discurso patriarcal se apropia de la historia y la memoria: ellas no pueden marchar en el espacio público, ellas se encuentran en las margenes (del desfile, como de la historia).

A continuación, la banda de imagen vuelve al espacio museo donde Lorenzini sigue mostrando las fotos y los documentos que prueban su presencia en la guerra. El film las hace desfilar con su montaje: ellas desfilan e imponen su presencia en ese autonarrarse, escucharse y comprenderse mutuamente.



Las aspirantes de Gretel Suarez (2017). En el desfile

La narración de sus experiencias no es solo un relato, sino una puesta en escena de su identidad, donde el documental pasa de ser un registro de la memoria a un acto de justicia performativa.

Archivo como espacio de extrañamientos y reflexión crítica

El documental de Federico Strifezzo, al igual que el de Gretel Suárez, se centra en las enfermeras de Malvinas y expone la lucha incansable que estas mujeres han llevado a cabo durante décadas para lograr el reconocimiento y las

asistencias que merecen como veteranas² de guerra. A diferencia de *Las aspirantes*, las mujeres del film de Strifezzo pertenecían a las fuerzas Armadas



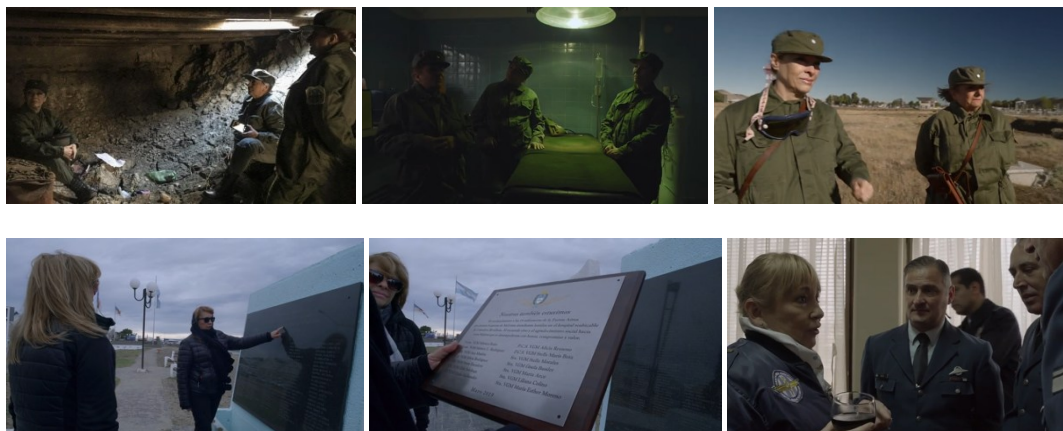
Nosotras también estuvimos (Federico Strifezzo, 2021).

El largometraje se estructura entre la irrupción de la cámara y las acciones deliberadas de las mujeres que vivencian junto al director la vuelta al territorio de la contienda. El punto de vista se construye entre la fuerte referencialidad de las imágenes, tensionada constantemente por las visiones personales, los diálogos, los gestos y los cuerpos afectados de las mujeres en el presente. La mirada personal de las veteranas es el centro de la organización y la principal justificación de la interpretación de los acontecimientos presentados. Pero ese punto de vista se construye en la negociación del director (con su enunciación explícita frente a cámara) con las mujeres (Alicia Reynoso, Stella Maris Morales y Ana Masitto) quienes orientan el discurso y ostentan el rol de enunciatoras al narrar sus experiencias.

La película capta amplios y vacíos espacios, cuya puesta en forma revela lo que la historia comunica acerca de sí misma: la ausencia y el silencio que rodean la historia de Malvinas (Caresani, 2025). Sin embargo, las veteranas irrumpen en el vacío para resignificarlo. Allí donde antes estuvo la guerra, donde los cuerpos fueron silenciados y las memorias negadas, ellas regresan con su presencia y su relato, transformando el espacio a través de la evocación. No es solo un retorno

² El término veterana lo utilizo para reconocer a todas las mujeres que desempeñaron un rol activo durante la Guerra de Malvinas, a pesar de que el Estado argentino no las haya oficializado como tales debido a su ausencia en el frente de combate. Esta definición amplia busca visibilizar y valorar el trabajo fundamental de comisarias a bordo, enfermeras, radio operadoras y otras profesionales que, desde distintas posiciones, contribuyeron al desarrollo de la contienda y al apoyo logístico, sanitario y estratégico de las tropas.

físico, sino un gesto de reapropiación: el vacío no es ausencia, sino una posibilidad de inscripción, una superficie sobre la que la memoria puede proyectarse y romper el silencio impuesto.



Nosotras también estuvimos (Federico Strifezzo, 2021).

En una escena en la que las veteranas recorren el territorio se ponen a improvisar una actuación sobre lo que recuerdan del pasado, aparece como recurso la dramatización. La actuación de las mujeres está hecha para la cámara. La cámara está al servicio de las veteranas y ellas actúan directamente sobre lo real. La performance les permite a las veteranas explorar y expresar aspectos de su identidad y experiencias personales, convirtiendo sus cuerpos y acciones en herramientas narrativas (De Diego, 2011).

Una escena memorable de este documental es el final. Donde Alicia, Stella y Ana intervienen el memorial poniendo su placa. Las tres caminan hacia el memorial con un taladro y la placa con los nombres de las enfermeras que prestaron servicio en el hangar de Comodoro Rivadavia. La banda de imagen es acompañada desde la banda de sonido con una música solemne que responde a la métrica de la imagen. El uso de la cámara lenta, los pasos firmes y la actitud resuelta de las veteranas evocan la imagen de un grupo que avanza con determinación, como si estuvieran preparadas para una batalla. Sin embargo, la guerra que libran no es con armas, sino con un taladro y una placa, herramientas que simbolizan su derecho a inscribir su presencia en la historia.

Muy diferentes a los cuerpos dolientes y traumatizados de *Las Aspirantes*, las tres enfermeras retratadas por Strifezzo caminan con paso firme, vestidas con uniforme militar y portando una corporalidad que subvierte las normas

masculinas tradicionales, desestabilizando el binarismo de género impuesto por la lógica belicista. Como advierte Ehrmentraut reproduce ciertos códigos del relato bélico tradicional, consolidando una visión conservadora del lugar de la mujer (Ehrmentraut, 2022: 94). Sin embargo, considero que esta inscripción en el discurso hegemónico no anula su potencia política: por el contrario, el gesto de ocupar ese espacio desde una corporalidad femenina militarizada puede entenderse como un acto performativo de reivindicación. Se trata de una estrategia que negocia con los marcos del poder sin disolverse en ellos, activando formas de agencia que, aunque ambiguas, logran tensionar las coordenadas de lo decible y lo visible en la narrativa sobre la guerra.

En ambas películas, la imagen cinematográfica opera como dispositivo de activación política, aunque lo hace desde estrategias distintas. En el caso de las aspirantes que asisten a la marcha de veteranos, la directora interviene el margen en que ellas se sitúan —como espectadoras o acompañantes— y mediante el montaje las hace marchar, borrando la distancia entre el decir y el hacer, entre la intención y la acción. En la película de Strifezzo, las veteranas intervienen directamente el memorial en el espacio público, y el director las filma en un montaje estético que remite al western, inscribiéndolas en una épica colectiva. Si bien hay una diferencia en el modo de hacerse público —una desde la apropiación simbólica y otra desde la acción directa—, en ambos casos el pasaje de lo personal a lo político se produce, al menos en parte, gracias a la potencia representativa de la imagen cinematográfica, que no solo registra sino que reconfigura los gestos, los cuerpos y las memorias en disputa.

Strifezzo a diferencia de Suarez utiliza archivos, fotos e imágenes televisivas ya no como prueba irrefutable de la presencia de mujeres sino como un efecto de extrañamiento (Aprea, 2012) al emplearse de manera irónica y crítica. En una escena las veteranas caminan por las calles mientras recuerdan y relatan sobre los enfermos y la cantidad de soldados trasladados desde las islas al hospital, al tiempo que en un montaje alterno se introducen imágenes de archivo de un noticiero de aquel periodo. El locutor relata el trabajo y el esfuerzo que hombres, enfermeros y médicos realizan en defensa de nuestra nación.



Nosotras también estuvimos (Strifezzo, 2021).

El discurso del noticiero sólo habla de los hombres y únicamente los muestra a ellos, ignorando y silenciando la contribución de las mujeres en el conflicto. Esta omisión revela una visión sesgada y parcial de la historia, y subestima su papel esencial en la guerra. Strifezzo manipula el significado del discurso televisivo al montar de forma alterna la narración de las mujeres sobre su labor en la guerra y el relato del noticiero de esa época. De esta manera, las voces de las veteranas y su performance en Comodoro Rivadavia ponen en duda al archivo, lo cuestionan y disputan sentidos sobre el pasado y la memoria de la guerra.

Seguido al registro televisivo se monta una secuencia donde las veteranas leen revistas de esa época. La revista sirve como documento histórico, no solo permite recuperar el pasado, sino que lo somete a una nueva lectura, poniendo en duda la manera en que la historia ha sido construida.



Nosotras también estuvimos (Strifezzo, 2021).

Este ejercicio de revisión revela los silencios y omisiones en la historia oficial. Ejemplo de ello es la mención de los cascos grandes al ver una foto del pasado, este comentario es signo de la falta de preparación del sistema militar para integrar a las mujeres. No solo los uniformes no estaban diseñados para sus cuerpos, sino que su presencia misma desafiaba los códigos masculinos del conflicto bélico.

Esta estructura aparece nuevamente más adelante cuando, mediante un montaje paralelo, Strifezzo coloca el registro televisivo en contraposición a la narración de las veteranas quienes se encuentran en la sala de internación rememorando las vivencias del hospital reubicable. Las imágenes de un móvil de televisión muestran un oficial herido sobre una camilla, con una amplia sonrisa, dice: *“uno se asustó un poco pero no es para desmayarse ni morirse”*. Un oficial de puerto argentino aclara *“heridos y con un optimismo brutal* Estos planos optimistas, se alternan con los planos de las enfermeras en el hospital — vacío pero lleno de recuerdos: Stella, Ana y Alicia cuentan algo muy distinto sobre los heridos conscriptos que llegaban al hospital: *“se sentían gritos, llantos, si bien ellos tenían dolor en el cuerpo, ellos venían con un dolor en el alma (...), más que gritos se escuchaba: Mamá, mamá, llamen a mi mamá (...)”*.



Nosotras también estuvimos (Strifezzo, 2021)

El carácter reflexivo está subrayado por la exposición mediatizada del registro televisivo y el fotográfico, insertado en el montaje, nuevamente cuestionado por las veteranas. En toda la película se observa como el cuestionamiento de las mujeres, la refutación de verdades cristalizadas y las imitaciones burlescas logran que lo personal sea la puerta de entrada a lo político. Ese puente de lo personal a lo público, es la lucha de las *veteranas* para ser reconocidas como tales.

Estrategias lingüísticas para irrumpir en espacios que excluyen a las veteranas

127

Hay dos tipos de conversaciones que podemos distinguir dentro de la película, aquella que se da en el diálogo íntimo y cada una habla desde sus vivencias. Y aquellas donde el discurso es un recuerdo consciente y elaborado, un decir todas (no solo ellas tres, sino todas las mujeres que prestaron servicio en el contexto del conflicto) que se da en las escenas del evento al que asisten.

En el evento, Alicia dialoga directamente con veteranos y compañeros de las FF.AA., ignorando la cámara y al director. Su discurso, sobrio y sin dramatizaciones, busca legitimarse ante sus pares mediante la voz social. La cual según Salerno (2024), emerge como entramado de discursos y prácticas que validan determinados valores y roles dentro de una comunidad. Las mujeres de Malvinas recurren a esa voz para justificar su presencia en el ámbito castrense revelando cómo la auto-representación está condicionada por convenciones que definen qué identidades son visibles y cuáles se silencian.

En el brindis Alicia habla con oficiales y veteranos de guerra.

Alicia: el nombre de las mujeres veteranas de Malvinas no está en ningún lado (...)

Nosotros estuvimos antes, durante y después en la guerra (...).

El cambio notable en la performatividad del discurso, se da especialmente en la transición del uso de "nosotras" al "nosotros". Allí, combina los géneros gramaticales femenino y masculino para incluirse en la institución militar pero también reclamar desde su identidad femenina el lugar que le pertenece. Si, por un lado, utiliza el femenino reforzando su identidad individual y reclamando la falta de reconocimiento, por el otro, utiliza el masculino para legitimar la pertenencia a la fuerza³. Mientras que en otros momentos la presencia del "nosotras" anclaba la narración a lo íntimo y personal, en este evento se desplaza hacia una dimensión más política y colectiva.

³ Paula Salerno (2024) analiza las entrevistas que tanto enfermeras como aspirantes dieron en televisión. Examina cómo aparecen voces individuales y sociales. La voz individual se refiere a las experiencias y trayectorias personales de las mujeres, mientras que la voz social se relaciona con discursos socialmente reconocidos y aceptados, como los valores bélico-militares y los roles tradicionales de feminidad.



Nosotras también estuvimos (Federico Strifezzo, 2021).

Las veteranas al igual que en las tretas del débil (Ludmer, 1985) utilizan una estrategia discursiva que, desde una posición subalterna, busca intervenir en el campo del saber sin ser expulsada de él. La incorporación de un "nosotros" más neutro y universal refleja la aspiración de inscribirse en una narrativa con mayor legitimidad, alejándose de lo particular para ubicarse en un registro institucional.

La voz que se multiplica: el montaje como dispositivo de colectivización de la experiencia

Civiles en Malvinas es una miniserie documental televisiva producida por Canal Encuentro que se estrenó en el 2022 en el marco de los 40 años de la guerra de Malvinas. En el capítulo 3 denominado *Mujeres de Malvinas*, dirigido por Matías De Lellis aparecen mujeres que intervinieron activamente en el conflicto armado y narran su experiencia.

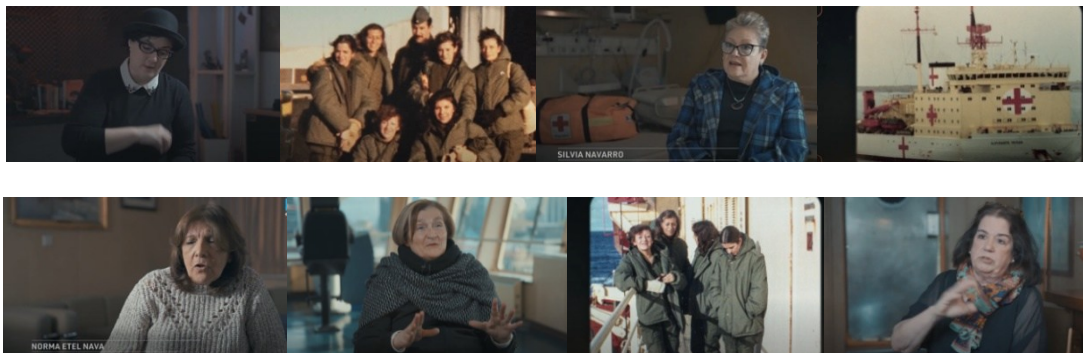
La película inicia con la voz de la documentalista (Ivy) en primera persona, complementada por imágenes que subrayan su profunda conexión con la historia de Malvinas y con las mujeres que vivieron la guerra. El espacio de trabajo, sus notas y apuntes sobre un escritorio en la isla de edición construyen la voz epistémica de lo narrado. Si bien, no es la voz intangible e incorpórea⁴ que

⁴ Esa voz intangible e incorpórea se relaciona con la idea de una presencia discursiva que no está ligada a un cuerpo físico visible, pero que ejerce una influencia significativa en la comunicación. Es la *voz off* (Platinga, 1997).

plantea Platinga, *la puesta en forma*⁵ con la que se presenta a Perrando Schaller en su espacio de trabajo le otorgan una autoridad mayor que la que poseen los otros sujetos, las veteranas. A diferencia del documental de Suárez, *Mujeres en Malvinas* recurre al testimonio directo de las veteranas para presentar los hechos y consolidar la legitimidad de la voz epistémica encarnada en Perrando Schaller.

El film de De Lellis presenta una negociación menos explícita entre el director y las veteranas que vivieron el conflicto. La construcción argumental se articula principalmente desde la investigación de Perrando Schaller y el montaje de De Lellis, desplazando la centralidad de las voces testimoniales. Así, el relato se configura más como una interpretación autoral que como una restitución directa de las memorias.

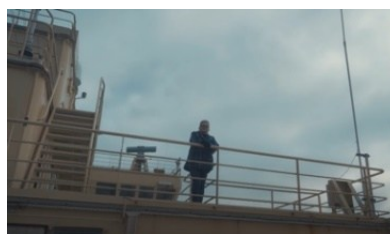
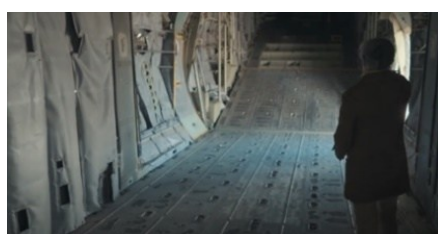
En el documental de De Lellis, las veteranas son presentadas de manera individual: no comparten el espacio-tiempo en ningún momento y sus testimonios aparecen fragmentados, montados con una lógica precisa que sostiene la argumentación de lo expuesto.



Civiles en Malvinas. Cap. 3: Mujeres en Malvinas. (Matias Lellis , 2022)

⁵ El concepto de puesta en forma en el cine se entiende como un proceso que va más allá de la mera puesta en escena. Implica la articulación de los elementos cinematográficos—como la composición visual, el montaje y la relación entre imagen y sonido—para construir significado y generar una experiencia estética.

Esta estrategia contrasta con la de los otros dos documentales, donde los relatos se entrelazan en forma de conversación y la línea argumentativa se flexibiliza según los intereses que emergen en el diálogo. La voz⁶ emerge como una agencia en el sentido deleuziano, un flujo de enunciación que se desliza sin cesar, desbordando los límites de lo individual para convertirse en una fuerza colectiva. Es decir que si las veteranas cada una narra su vivencia (aislada en un plano único y no compartido por las otras mujeres), el gran imaginador las convierte en una experiencia colectiva, en una voz unificada que reivindica la pertenencia en la historia. A diferencia de los otros dos documentales donde la experiencia, el decir y la mostración eran colectiva, en la película *De Lesli* la unidad no es vivida, sino compuesta por el dispositivo cinematográfico.



Fotogramas de *Mujeres en Malvinas*, *Nosotras también estuvimos* y *Las aspirantes*

Cuerpos fuera de lugar: el asombro masculino y la incomodidad del uniforme

En las entrevistas, las mujeres narran lo causal de su participación en la guerra, una *oportunidad única*, un *caso extraordinario* o *fuera de lugar*. Silvia Barrera, una de las veteranas, relata que son llamadas cuando las cirujías comienzan a atrasarse por falta de instrumentadoras quirúrgicas. Liliana Colino cuenta cómo fue invitada al operativo arriba del *Hercules*. En su testimonio, Colino aclara que

⁶ Quiero aclarar porque es importante que se entienda que el termino *voz* refiere a la enunciación del documental, en ella se entrelazan *las voces* de todas las narratorias, esa *Voz* es parte del gran imaginador, en tanto que las voces, son el conjunto de narratorias.

“fue un día complejo, donde había que subir una cantidad superior a la habitual de pacientes al Hércules”⁷. Esta anécdota revela no solo la excepcionalidad de su participación, sino también las limitaciones estructurales que enfrentaban las mujeres dentro de las Fuerzas Armadas, donde su incorporación era reciente y aún no estaba plenamente integrada en las dinámicas operativas. Marta Gimenez también aclara que es la primera generación de oficiales mujeres. Norma Etel Navarro explica “*fuimos recibidas con sorpresa*”. Sus relato pone en evidencia cómo la urgencia del contexto bélico abrió fisuras en las normas establecidas, permitiendo —aunque de forma excepcional— la presencia femenina en espacios históricamente vedados.

En las narrativas de todas las entrevistadas se percibe una fuerte presencia de la institución militar heteronormativa y una irrupción disruptiva de ellas como mujeres en el mundo homosocial de la guerra (*recibidas con sorpresa*). Irrupción que se describe de forma indirecta cuando Silvia Barrera habla sobre los uniformes: “*así todas calzábamos 37 y solo había talle 40, nos tuvieron que buscar cinturón especial para sostener los pantalones*”. Este vacío vestimentario (que también aparece en la película de Strifezzo) subraya la negación homosocial de reconocer a las mujeres en roles de conflicto y acción militar, reflejando un mundo patriarcal que no puede concebir la participación femenina en la guerra.

Al nivel de la enunciación, el montaje refuerza mediante repetición y rima⁸ la idea anquilosada de que “*las mujeres no van a la guerra*”. Todas las veteranas en diferentes frases y expresiones describen el rechazo de sus superiores cuando fueron transportadas a bordo del Irizar para Puerto Argentino. Y aunque las veteranas se comprometen con la veracidad de lo narrado al poner como sostén de tal afirmación su experiencia concreta, es Ivy Perrando Schaller quien concluye con datos fácticos (direcciones, números, fechas). La secuencia y el

⁷ Es un avión de transporte táctico de medio a gran tamaño, conocido por su versatilidad y capacidad de carga, pudiendo realizar misiones militares, de ayuda humanitaria y de evacuación médica. Durante la Guerra de las Malvinas, el Lockheed C-130 Hércules jugó un papel crucial en las operaciones de transporte y suministro.

⁸ Repetición y rima son figuras retóricas que funcionan dentro del discurso para enfatizar el sentido de lo dicho. Refuerza la coincidencia de las experiencias como lo dicho sobre las mismas, el ritmo agiliza el montaje y su cadencia. La repetición permite reforzar un elemento clave en la narración.

cierre de Ivy vuelven a reforzar la autoridad narrativa del director y la voz epistémica objetiva de la fotografa.

A medida que *Mujeres en Malvinas* avanza, el diálogo directo sin la mostración del entrevistador se va convirtiendo en el relato del actor social. El diálogo deja de ser un intercambio con el entrevistador y se transforma en el relato profundo de las mujeres, que gana fuerza y autenticidad frente a la manipulación del director a través de la puesta en serie.

En la última escena, las veteranas no solo cuentan sus vivencias y comparten su experiencia de manera colectiva, sino que su narración adquiere también la forma de un reclamo. La voz, como agencia, se convierte en lucha. La cámara muestra un mural de veteranas en un espacio público mientras se las escucha.

“Tenemos que contar Malvinas, porque sino la historia no está completa, no son todos varones los que estuvieron. No es la misma mirada, no es la misma vivencia. De a poco cada una hace lo que se anima” (Marta Gimenez)

o sea nos tiene tan borrada de lo que es una guerra que nadie se pregunta, ¿hubo mujeres en Malvinas? (Silvia Barrera).

Mostrando una clara intencionalidad de posicionarse en un lugar de la historia que las ha ignorado y las ignora. Se diluyen las preguntas del entrevistador y el decir de cada una de las veteranas permite asumir una tercera persona del plural con fuerza de identidad colectiva. Esa experiencia colectiva posibilita a su vez el pasaje al reclamo. Exigen reconocimiento. No solo formal (el Estado ya las reconoce como veteranas, pertenecen a la institución castrense en sus diferentes cargos, como oficiales, radio operadoras, instrumentadoras, etc.) sino también social.

Conclusión

El documental performativo (Strifezzo) y el testimonial biográfico (Suarez y De Leslli) comparten una dimensión de subjetividad que desafía las nociones tradicionales de objetividad documental. Mientras que el documental performativo enfatiza la presencia del cuerpo y la acción como medios para construir significado—inscribiendo la memoria en la imagen de manera

activa—, el testimonial autobiográfico se apoya en el relato personal, la voz en primera persona y la experiencia vivida como fuentes de legitimidad y agencia narrativa. Estos enfoques documentales habilitan la producción y la inscripción del género en el espacio cinematográfico. Si el género es una construcción cultural que opera a través de dispositivos narrativos e institucionales (De Lauretis, 1996), el documental performativo y el biográfico no solo registran la memoria, sino que también participan en la producción de subjetividades de género, revelando cómo ciertas experiencias—como la memoria de las veteranas—pueden desafiar los relatos instituidos y generar nuevas formas de visibilidad.

En las películas de Strifezzo y de Suárez la memoria de las veteranas introduce una desestetización en las narrativas de guerra, desafiando los discursos heroicos y las representaciones glorificadas del conflicto. En lugar de centrarse en la épica y el sacrificio institucionalizado, sus relatos y testimonios revelan una experiencia situada, marcada por lo cotidiano, el desgaste físico y emocional, y las contradicciones del rol asignado en la guerra. En este sentido podríamos pensar sus relatos como memorias desobedientes⁹, que se corren de lo normado, por tanto de lo esperado, y proponen nuevas configuraciones del pasado como de las y los sujetos inscriptos en él. De Lellis, aunque se inscribe en una enunciación femenina que habilita una memoria potencialmente desobediente, elige otra vía: su relato se centra en el heroísmo tanto de las mujeres como de sus compañeros varones. El énfasis está puesto en el coraje, la entrega y el orgullo de haber participado, lo que genera una estetización emocional más cercana a los valores épicos tradicionales. Así, la puesta en escena no se desvía del todo de las formas legitimantes del relato de guerra, sino que las resignifica desde una mirada de género que, si bien habilita la visibilidad de las mujeres, lo hace sin desarticular completamente la lógica heroica.

⁹ Mariela Peller en su análisis sobre la memoria del pasado reciente, define a las memorias desobedientes (proveniente esta idea del colectivo historias desobediente) como aquellas narrativas que incorporan estrategias feministas, para tejer resistencias a los mandatos de silencios y a los legados de violencia, si bien en el caso de Peller la desobediencia se da en los hijos e hijas de militares, la transposición del término a este análisis nos permite dar cuenta de la desobediencia de las mujeres en las instituciones militares (Peller, 2021).

Bibliografía

Arfuch, Leonor. (2012). Narrativas del yo y memorias traumáticas. *Revista Tempo e Argumento*, 4(1), 45-60.

Aprea, G. (2012). *Filmar la memoria. Los documentales audiovisuales y la re-construcción del pasado*. Los Polvorines (provincia de Buenos Aires), Universidad Nacional de General Sarmiento.

De Diego, E.. (2011). *No soy yo: autobiografía, performance y los nuevos espectadores*. España: Siruela.

De Lauretis, T. (1993). Volver a pensar el cine de mujeres: estética y teoría feminista. *Revista Feminaria*, 6(10), 1-12.

De Lauretis, T. (1996). La tecnología del género. *revista Mora*, 2, 6-34.

Ehrmauntraut, P. (2022). "Nosotras también estuvimos (2021) y el punto ciego de la masculinidad en guerra". *Diablotexto Digital*, 11 (junio 2022), pp. 88-99. <https://ojs.uv.es/index.php/diablotexto/article/view/24225>

Ludmer, J. (1985). "Las tretas del débil". En P. González & E. Ortega (Eds.), *La sartén por el mango* (pp. 47-54). Buenos Aires: El Huracán.

Peller, M. (2021). El género de la desobediencia: resistencias al legado familiar en las hijas de represores en Argentina. *Cuadernos del CILHA*, 22(1), 395-420.

Salerno, P. (2024). "Todas nosotras": géneros gramaticales y construcciones identitarias en los discursos de mujeres de la guerra de Malvinas. *Bulletin of Contemporary Hispanic Studies*, 6(2). <https://liverpooluniversitypress.co.uk/doi/10.3828/bchs.2024.10>

Plantinga, Carl R. (1997), *Rethoric and representation in nonfiction film*, Cambridge University Press, Cambridge.

Creaciones indígenas contemporáneas: cuerpo y territorio en la construcción de identidades

Circosta, Carina¹ (UBA – UMA)

Dentro de la historia del arte argentino no es común encontrar un apartado dedicado al arte indígena moderno o contemporáneo, el proceso colonial primero y las prácticas neocoloniales que desplegó el Estado nacional desde el siglo XIX, no dejaron lugar para que el pensamiento, la sabiduría y la cultura indígena formaran parte de la identidad nacional. Claro que hubo producciones alternativas que circularon por los márgenes de los espacios institucionalizados, pero en los últimos años, pueblos y personas indígenas se han hecho presente con sus voces, símbolos y cuerpos; y con ellxs, varixs artistas activaron procesos de reinterpretación de la memoria y las subjetividades.

En esta presentación nos acercaremos, con más preguntas que respuestas, al colectivo de tejedoras *wichis*, *Silät*, y a la “Chola” Poblete, que vienen presentando sus obras en espacios legitimados de nivel nacional e internacional. Nos centraremos en sus propuestas, decires y sentires para conocer la manera en que revisan la historia, construyen genuinas tradiciones desde la oralidad y recrean nuevos discursos sobre la identidad y la relación con el territorio.

Introducción: decolonizar el pensamiento “científico”

En este escrito se materializan las primeras reflexiones sobre la investigación en la que nos propusimos trabajar sobre arte indígena contemporáneo en Argentina, y que se enmarca en dos investigaciones más extensas y colectivas de la Universidad Nacional de las Artes y la Universidad de Buenos Aires.²

¹Dra. En Historia y Teoría de las Artes (FFyL-UBA), Jefa de Trabajos Prácticos en “Sociología y Antropología del Arte” en la Lic. en Artes (FFyL-UBA) y Profesora Adjunta en en “Historia de las Artes Visuales” en la Lic. en Artes Visuales (UNA) circocircosta@hotmail.com

²Se trata del proyecto Ubacyt: “Corporalidad y territorio en las estéticas decoloniales latinoamericanas”, Código: 20020220100057BA, tutora: Carina Circosta y del proyecto PIACyT N° 34/0783 “Creaciones estéticas indígenas contemporáneas en Argentina. Un desafío epistémico”. Departamento de Artes Visuales-UNA, equipo directivo: Ana Gutiérrez Costa y Carina Circosta.

Partimos de la evidencia de que la modernidad occidental impuso una forma de producción artística y ciertos códigos estéticos que determinaron la destrucción, invisibilización y marginalización de las producciones originarias (Dussel, 2018), en adelante llamadas indígenas. Esta situación se continuó al momento de la formación de la República y el Estado Nacional argentino, cuando a la hegemonía europea le siguió la criollista que tampoco dejó lugar para que el pensamiento, la sabiduría y la cultura indígena se hicieran presentes en la conformación de la identidad nacional, instalando prácticas neocoloniales que impactaron fuertemente en los sistemas culturales (Quijano, 2014; Grüner, 2002; Lander, 2000), expulsando a los grupos indígenas de los espacios institucionalizados del arte.

El mundo contemporáneo nos presenta un panorama un poco más diverso, se han reavivado las producciones que muestran la herida colonial que pervive en la historia argentina, mientras que también tienen presencia las producciones de arte indígena. En este sentido, lxs autores de la teoría decolonial y otrxs autores latinoamericanxs nos han ofrecido una serie de herramientas teóricas que nos permiten, repensar el discurso occidentalista de la historia del arte argentino, y, acompañar desde la conceptualización y la acción a las novedosas producciones estéticas que se generan en el entramado actual; de aquí deviene la idea misma de “estéticas decoloniales” (Mignolo y Gomez, 2014).

Abordar las creaciones indígenas contemporáneas implican desafíos importantes. Por un lado, las mismas producciones llevan en sus cuerpos una complejidad importante, y, además, su diversidad genera desplazamientos al atravesar los espacios físicos y las categorías conceptuales creadas desde los parámetros del arte occidental. Es por ello que el propio abordaje nos lleva a tensionar esas categorías para dar cuenta de los cruces y reelaboraciones que se generan cuando lxs artistas, mediante actos disruptivos, activan procesos de reinterpretación de la memoria para tender puentes entre el pasado, el presente y el futuro. Se percibe, por ejemplo, que, dentro del circuito del arte legítimo, se crean zonas donde los guiones curatoriales y montajes ponen en diálogo al arte indígena con el “arte-arte”. También se vienen reactivando producciones artesanales que adquieren diversas modalidades en sus vínculos con la

continuidad e interpretación del pasado (Bengoa, 2000) y los circuitos comerciales, insertando en el campo económico producciones colectivas.

Cuando planificamos los proyectos, sabíamos que nos posicionábamos ante un campo complejo y por ello íbamos a necesitar un abordaje dinámico e interdisciplinario; pero al comenzar el estudio, fuimos dándonos cuenta de que el desafío epistémico era de mayor magnitud, ya que esto implica des-montar los modos de conocimiento instituidos. Modos de conocimiento que se organizan y se clasifican en base a principios explicativos provenientes del pensamiento lógico y análisis “objetivo”. El entrecomillado de esta palabra alude a la supuesta neutralidad que Castro Gómez denominó la *hibris punto cero*, es decir la “capacidad de poseer una ‘mirada de dios’ que lo ve todo, pero no puede ser visto, que está por encima observando” (Restrepo y Rojas, 2010: 138). Esta arrogancia epistémica implica la presencia de una analista que se supone descorporeizado y descontextualizado, y que, además pretende ser des-subjetivizado, es decir, objetivo y universal. Claro está que este método tradicional se ha dinamizado y flexibilizado, del mismo modo que se fueron generando enfoques interdisciplinarios. No obstante, las nociones de objetividad y universalidad siguen vigentes, marcando fuertemente el campo del arte y la estética y por ello es necesario contrarrestarlas con políticas (y el pensamiento es político) geo-corpo situadas.

Al respecto, fue Edgardo Lander (2000) quien propuso que este esquema planteado por la modernidad europea se articuló con la organización colonial del mundo, adquiriendo una posición privilegiada en la enunciación desde su poder imperial y generando un fuerte contraste con los “otros”: el resto de los pueblos y culturas del planeta; mientras que se naturalizaba también a la sociedad liberal y capitalista. Así, retoma las alternativas que presentó Maritza Montero para debilitar la hegemonía del pensamiento eurocéntrico-colonial en América Latina: desnaturalizar las formas canónicas de aprehender-construir-ser en el mundo y retomar la concepción de comunidad para construir una episteme de relación donde sea participe el saber popular, revisando métodos y transformado a partir de estos aportes. De esta manera se podría construir una pluralidad epistémica,

una multiplicidad de voces, de mundos, de vidas, para crear un tipo de conocimiento relativo, indeterminado, indefinido y no acabado.

Esto implica dos cosas: que el rol del investigad^xr social se redefine, en tanto deviene en sujeto-objeto de la investigación como actor social y constructor del conocimiento; y que se pasa de una perspectiva de la dependencia a otra de resistencia ya que se crea una tensión entre minorías y mayorías y los modos alternativos de hacer-conocer. Al respecto de esto último, es muy enriquecedor el pensamiento de Silvia Rivera Cusicanqui (1987) quien, a partir de su experiencia en el Taller de Historia Oral Andina (THOA), ha podido hacer frente a los dilemas epistemológicos y éticos de la etnografía y las ciencias sociales. La socióloga boliviana repasa los aportes que han tenido desde las décadas del '60 – '70 el pensamiento marxista y los programas de investigación-acción, pero también las limitaciones que no permitieron dar cuenta de las complejidades de la sociedad multiétnica del país, ya que, de una u otra manera, se seguía construyendo a un “otro” étnico, “objeto” de estudio del analista. Estas construcciones se basan en la intraductibilidad —lingüística y cultural— propia de una relación asimétrica entre individuos y culturas cuyo horizonte cognoscitivo es diametralmente opuesto.

La perspectiva de análisis de Silvia Rivera Cusicanqui se vincula con las ideas de Elvira Espejo Ayca (2022) y su noción de “la crianza mutua de las artes”. Espejo Ayca es artista, tejedora, narradora y actual directora del Museo Nacional de Etnografía y Folklore de La Paz, Bolivia, y mediante el entendimiento de los lenguajes quechua y aymara busca re-unir las prácticas y objetos que el pensamiento eurocentrista dividió. Desde esta perspectiva entiende al arte como una producción creada con pensamientos y sensibilidades que se cultivan mutuamente y no solamente con los ojos y la mente. Sentipensar y sentipensarse para poder crear y recrear dice la autora, cuando refiere a la reflexión y autoreflexión constante que las personas realizan dentro de su comunidad para criar los modos de sentir y pensar con los ojos, con los pies y con los dedos. La persona artista crea en con-junto con los materiales que utiliza para realizar su obra, no es la razón ni el yo quien prima en la creación, así como tampoco es un pensamiento objetivo y desterritorializado el que crea sentido.

Está claro que la historia argentina es bien distinta a la boliviana y también sus producciones, ya que aquí el racismo negado y las políticas genocidas hacia los indígenas han operado junto a relatos historiográficos evolucionistas que marginalizaron sus producciones estéticas. No obstante, en las últimas décadas han ido apareciendo movimientos sociales que tiene su correlato en la producción estética, y es por ello que nos preguntamos si este proceso nos permitirá también a lxs analistas, co-producir conocimiento a cerca de estas producciones, habilitando nuevas formas de abordaje y estudio que iremos construyendo a medida que empecemos a andar este camino.

Por ahora es solo una pregunta, una guía para empezar a sentipensar a las producciones que vamos a presentar más adelante. Nos encontramos en un momento inicial de esta investigación y por ello esperamos que a futuro se pueda realizar un trabajo de co-creación (o crianza mutua) también en la producción teórica. Es por ello que en esta ponencia vamos a trabajar con las palabras, pensamientos y sentires de lxs creadores que dan motivo a este escrito.³ Intentamos de este modo corrernos de la relación sujeto analista/objeto de estudio para asumir a lxs creadores como sujetos cognoscentes. Junto a ello, tenemos la intención de alejarnos del rol de interpretadxs/traductxr de los saberes y sentimientos lxs artistas, de modo que, antes que analizar obras vamos a plantear algunos ejes para abrir un espacio a la exploración y reflexión de las nuevas problemáticas que se inauguran en este contexto.

Creaciones indígenas: cuerpo y territorio

Como señalamos anteriormente, se percibe en los últimos años la incorporación de producciones indígenas dentro de los circuitos de arte legítimo.⁴ Este cambio

³Tomamos las voces del colectivo *Silāt* y la curadora Andrei Fernández, de algunas notas periodísticas publicadas en torno a la exposición de la Bienal 2024. Para trabajar con la Chola Poblete nos basamos en la entrevista realizada en “Arthouse” por la periodista cultural Matilde Sánchez y la curadora Federica Baeza, el 1 de agosto de 2024, disponible en: https://www.youtube.com/watch?si=TUxmXdVhWd20_hWE&v=DG00c59Y4-A&feature=youtu.be

⁴Relevar los nombres de lxs artistas y colectivos participantes en exposiciones de arte legitimado es una tarea que estamos realizando, pero, podemos señalar que Gabriel Chaile es un antecedente claro del caso que presentamos ya que participó en la 2022 de la Bienal de Venecia.

genera dudas e interrogantes, que nos valdrán como guías para adentrarnos en la reflexión.

En este trabajo vamos a presentar las propuestas del colectivo *Silät* (imagen 1), tejedoras *wichí*, y la artista argentina “Chola” Poblete (imagen 2), quienes han presentado sus producciones en la Bienal de Venecia 2024.



Imagen 1. Colectivo *Silät*. Fuente: <https://www.instagram.com/silat.wichi/>



Imagen 2. Foto performance de la serie “Nascita di Chola”, 2013.
Fuente: <https://www.instagram.com/la.chola.poblete/>

El colectivo *Silät* nació a comienzos de 2023, está formado por un centenar de tejedoras *wichí* de distintas edades y es coordinado por Claudia Alarcón junto con Melania Pereyra. Desde 2017 las acompaña Andrei Fernández, curadora, investigadora y gestora intercultural de la provincia de Tucumán.

La “Chola” Poblete es unx artista oriundx de la provincia de Mendoza, de abuelos bolivianxs, egresó de la licenciatura y profesorado en Artes Visuales de la Universidad Nacional de Cuyo y se formó con diversxs de artistas que le han permitido convertirse en unx creadorx multidisciplinar.

Estxs artistas formaron parte de la edición 2024 de la Bienal de Venecia, denominada “Extranjeros por todas partes”, curada por primera vez por unx latinoamericanx, le brasileñx Adriano Pedrosa. El tema de la bienal son lxs migrantes, pero no solamente aquellxs que cambian de territorio físico sino también lxs que se mueven entre diversas culturas o viven entre los límites y contradicciones de estos universos.

Podemos introducir la problemática que atañe a la propia categoría de migrante y a la manera en que resuena en nuestra historia, ya que en ella se camufla a veces el racismo negado de nuestro país. Mas allá de la violencia estructural – estatal, que los pueblos indígenas han sufrido en términos fácticos, existe una violencia simbólica que se sigue ejerciendo sobre las personas, cuando por su color de piel o rasgos fenotípicos se “confunde” su identidad nacional con la de algún país limítrofe, menospreciándose si su descendencia proviene de alguna de estas zonas o configurándose como el “enemigo interno” que viene a corroer el ideario de la Argentina blanca, criolla y europeizada (Circosta, 2019). Por otro lado, en la historia de lxs migrantes en nuestro país, las categorías de migrante/boliviano e indígena/originario a veces se superponen y a veces se diferencian, generando un nuevo discurso y una nueva forma de entender y vivir la contemporaneidad indígena que implica una simultaneidad de prácticas y temporalidades ancestrales y modernas (Mardones, 2016; Circosta, 2023).

La identidad como una transición es vivida por la “Chola” Poblete en su condición de género que ellx mismx fue construyendo desde una mirada decolonial y junto a la sabiduría indígena. Lx artista narra que en un momento en que se encontraba realizando una residencia en una comunidad mapuche en San Martín de los Andes y aun “aún no sabía cómo definirme, qué etiqueta usar, conocí a Rosa Calife Nahuel, que es una *machi* y muy por fuera de la teoría *queer*, etc. me llevó a un lago y me decía como ‘tenés que mirar más a la naturaleza y mirar como crecen estas flores al lado de estas plantas, es un mundo diverso, no hay un género, hay

que dejar de pensar en eso' (...) en los pueblos originarios estas personas, nosotras, las chicas *trans*, casi en todas las comunidades eran muy veneradas porque en su cuerpo habitaban dos almas, por así decirlo.⁵ Esta es la identidad fluida con la que lx artista se define diciendo "Soy hombre, mujer, cóndor, cuchara, aire, rock, cumbia, serpiente, agua. Mis infinitas formas de ser y transformarme en todos y todo sin perder mi esencia".⁶

Dussel (2018) propone la idea de "esteticidio" para plantear la manera en que a partir de 1492 el proyecto moderno-colonial sentó las bases para establecer el campo artístico como instancia universal, desplazando y negando otras estéticas. La colonización del arte, la fetichización de la cultura y la imposición de las categorías que provienen de la estética moderna produjo la muerte de otras estas estéticas, que se impuso junto con la muerte de personas, cuerpos y territorios, siendo estos los fundamentos racistas de la colonización (Quijano, 1999). Como plantea la artista, la moral cristiana se impuso "llegando a este territorio, cortando pelos y generando un sistema binario".⁷ Un binarismo que se contrapone con una idea troncal en el pensamiento indígena andino,⁸ donde se conforma un "continuum ontológico" (Bovisio, 2016), una "consustancialidad" (Allen, 1997), basada en la creencia de que en la materia vive la esencia o fuerza vital que la anima (Circosta, 2023) y por ello no existe separación entre la materia y el espíritu.

Si trasladamos esta idea de materialidad y esencia a las obras, la "Chola" Poblete narra que ella ha sido siempre la misma persona, que sus búsquedas en el arte han sido siempre las mismas, encontrando diferentes formas de materializar y resolver el tema. Tanto en su carrera performática, como en sus producciones de dibujo, objetos, instalaciones, etc. aparecen ciertos elementos que, en algunos casos, tienen la connotación de ser americanos como la papa y la masa de pan que

⁵https://www.youtube.com/watch?si=TUxmXdVhWd20_hWE&v=DG00c59Y4-A&feature=youtu.be (minuto 19:10)

⁶https://www.instagram.com/promujer/p/C8py2LqJqgV/?img_index=1

⁷https://www.youtube.com/watch?si=TUxmXdVhWd20_hWE&v=DG00c59Y4-A&feature=youtu.be (minuto 20:06)

⁸ Nos referimos a estas ontologías del mundo andino por ser un sistema cultural compartido con lxs artistas abordadxs en este escrito.

la artista relaciona con los *tantawawas*⁹ que se realizan en la celebración del día de los muertos. Estos, como la acuarela, son elementos que se transforman, que se expanden tal como su cuerpo y su identidad (imagen 3).¹⁰



Imagen 3. detalle de pintura de la serie “Vírgenes cholas”, 2023

Fuente: <https://www.infobae.com/cultura/2024/02/02/quien-es-la-chola-poblete-la-artista-argentina-elegida-para-la-muestra-central-de-la-bienal-de-venecia/>

En las obras que las tejedoras *wichí* exponen en la Bienal de Venecia las categorías tradicionales quedan dislocadas. A pesar de que “Arte”, como categoría impuesta se utiliza para menospreciar los trabajos artesanales, y que las propias palabras arte y artesanía no tienen traducción en *wichí*, la curadora Andrei Fernández explica que “Eso no significa que la dimensión estética no esté presente (...) aquí la técnica de la artesanía se “expande” o “migra” a la pieza artística, de cartera a paño” (Cisterna, 2024a).

Las mujeres *wichí* tejen con fibra de *chaguar*, una planta nativa del norte argentino, Bolivia y Paraguay, que se tiñe con tintes naturales. Relata Claudia Alarcón, referente del colectivo, que “Nosotras convivimos con el chaguar, es parte del monte, como nosotras. Ahí lo buscamos, entre los árboles. Desde que sacamos la planta y la trabajamos, sentimos su fragancia hermosa que nos hace

⁹Figuras de pan de tradición andina, que tienen formas de personas y otros objetos realizados con masas de pan que se colorean o adornan para servirlos como ofrendas al espíritu de los difuntos que visitan a sus deudos en el Día de los muertos.

¹⁰https://www.youtube.com/watch?si=TUxmXdVhWd20_hWE&v=DG00c59Y4-A&feature=youtu.be (minuto 30:15)

felices. El aroma del *chaguar* no se pierde, al teñirlo, tejerlo, sigue presente, es el olor del monte” (imagen 4).¹¹



Imagen 4. Izquierda: cartera, derecha paño textil, ambos realizados con fibra de *chaguar*.

Fuente: <https://www.instagram.com/silat.wichi/>

Estas manifestaciones que refieren al modo de tejer, al contacto de las fibras con sus pieles y sus cuerpos, expresan la continuidad que existe entre la persona, el territorio y la fibra; relacionándose con la noción de la continuidad ontológica y también con la idea de crianza mutua de los pensamientos y los sentimientos en la creación estética que propone Espejo Ayca (2022). La autora plantea que en el mundo indígena se piensa con los dedos que hilan y tejen y con los pies que pisan la textura de la arcilla. Los ojos se conectan sensiblemente con los dedos, los pies y otras partes del cuerpo, que sienten, tocan y huelen, estableciendo una relación horizontal entre la persona con las materias primas que elabora, son co-creadoras. Esta forma de entender a las creaciones contrasta con el pensamiento occidental que jerarquizó la visualidad que, conectada con la razón, desliga de toda otra funcionalidad a las piezas de arte. Los materiales y procedimientos utilizados por lxs artistas trabajadxs se deslizan del campo de las técnicas tradicionales del arte a los procedimientos del arte contemporáneo mediados por la ritualidad indígena, como una manera de liberar la liberar la *aiésthesis*¹² (Dussel, 2017), explorando otros sentidos y sensibilidades que fueron obturados

¹¹https://www.instagram.com/p/C7M7K3PPYDP/?img_index=6

¹²Dussel distingue la estética como la rama de la filosofía que trata de la belleza y de la teoría fundamental y filosófica del arte y analizan las relaciones del arte con el ser humano a través de las generaciones; de la *aiésthesis* como la sensación, dato sensorial, experiencia sensorial, impresión sensorial que implica al gusto. Es una apertura de la subjetividad a la sensibilidad humana, una salida al mundo real que es racional, emotiva y perceptual.

con el colonialismo. Esto se suma a que no siempre es la finalidad artística la que moviliza a la producción estética, ya que en estas propuestas prima la labor colectiva y la articulación de saberes como metodologías de trabajo que tensionan la figura del “genio/individuo creador”.¹³

La “Chola” Poblete, creó este *alter ego* para elaborar la discriminación que sentía no solo por ser *gay*, sino por no ser una persona hegemónica y como homenaje a las mujeres de su familia, bolivianas e indígenas. Y aunque ha accionado de manera cercana con algunos colectivos¹⁴ y su nombre resalta, la artista plantea que piensa en horizontal, “no soy la “Chola” sola, pienso con mis amigas,¹⁵ y se pregunta “¿qué quiero dejar a la historia del arte con mi experiencia”¹⁶, al mismo tiempo es consciente de que su vida cambió, que tiene visibilidad, preocupándose por no hallar la manera para generar estrategias de cambio colectivo para mejorar la situación de lxs artistas travestis, trans y *drags*.

Según Espejo Ayca en la idea de criar mutuamente se pierde el “yo”: “yo soy la que decido, yo soy la que pienso, yo soy la que voy a ejecutar, yo, yo, yo, yo. Y al final eso lleva a un dominio machista, el varón domina a todos (Espejo Ayca, 2022:20). En esta línea, si bien es Claudia Alarcón quien fue a la Bienal de Venecia en representación del colectivo *Silāt*, la curadora plantea que, “hay una tensión siempre con esto del trabajo colectivo y la propiedad comunitaria, le llamo autoría fluida” (...) Me parece posible que [las imágenes] nos pertenezcan transitoriamente, que sean nuestras cuando propiciamos que existan, pero ¿podemos pensar que son solo nuestras?” (Cisterna: 2024). También se preguntan si es la oportunidad de ingresar a una historia del arte que ha sido y es occidentalista, racista y urbanocentrista, pero resulta claro que el fin último no es el artístico. *Silāt* está buscando consolidar su figura legal para poder iniciar otros proyectos, porque, como plantea Demóstenes Toribio, el traductor *wichí* del

¹³En este caso el género del sustantivo se respeta en su manera convencional para reforzar la idea de que se trata de una construcción falocéntrica y patriarcal.

¹⁴Formó parte del colectivo “Comparsa Drag” y se siente cercana a “Identidad Marrón”, si bien, nunca accionó junto a ellxs.

¹⁵https://www.youtube.com/watch?si=TUxmXdVhWd20_hWE&v=DG00c59Y4-A&feature=youtu.be (minuto 1:05:01)

¹⁶https://www.youtube.com/watch?si=TUxmXdVhWd20_hWE&v=DG00c59Y4-A&feature=youtu.be (minuto 12:21)

colectivo: “nosotros tenemos algo que se llama pobreza material” (Cisterna, 2024b). Por ello, se busca, entre otras cosas, refaccionar la casa para que sea un centro cultural y espacio de encuentro, y, en definitiva, como anhela Alarcón “que esto sea para darnos una salida a nosotras, que vivimos en estos lugares, que haya cambios, acceso al agua potable y mejor alimentación, que nuestros hijos puedan tener mejores niveles de estudio y medicación. A través de lo que hacemos, podríamos conseguir abrir otras oportunidades para el futuro” (Cisterna, 2024a).

Silät significa “mensaje”, mensajes que están en los tejidos, que cuentan la historia, la visión y la experiencia del pueblo *wichí*. Una historia que no refiere al pasado, sino, como plantea Alarcón, de “lo ancestral hacia el futuro” (Cisterna, 2024a). Esta convivencia de tiempos está presente en las dos propuestas que abordamos, por ejemplo, en los tejidos toma cuerpo en la materialidad, ya que las tejedoras además de trabajar con *chaguar* experimentan con fibras sintéticas como el plástico, y también modifican los diseños de los textiles en los que se presentan la sabiduría mítica y el territorio *wichí* combinados con pasajes abstractos y búsquedas plásticas (imagen 5).



Imagen 5. Diseños textiles del Colectivo *Silät*.
Fuente: <https://www.instagram.com/silat.wichi/>

Es decir que el proceso creativo se va encontrando entre la recuperación de saberes ancestrales y el accionar actualizado sobre ellos. Siguiendo el pensamiento de Ticio Escobar, encontramos la contemporaneidad de arte indígena en la vigencia de las formas, pero no entendida como la puesta en

horario con la actualidad universal, sino que contemporáneo es aquello “capaz de tomar posición ante su propio tiempo, sea para discutirlo o asumirlo, sea para continuar una vieja tradición o introducir un cambio innovador, sin desconocer el rumbo colectivo. Esta consideración supone que hay múltiples tiempos ante los cuales posicionarse [y] (...) promueve una coincidencia con el arte ilustrado (Escobar, 2015: 18).

El envío de la “Chola” Poblete a la Bienal de Venecia consta de una serie de Vírgenes realizadas como acuarelas de gran tamaño en las que conviven una multiplicidad de tiempos, signos, mitogramas y estéticas. La artista refiere a la marca que la religión cristiana dejó en su experiencia personal¹⁷ y en el interés que le genera el sincretismo que se generó en la América colonial. Estas vírgenes tienen una composición común donde alguna advocación se encuentra en el centro, rodeada con elementos que provienen de diversos universos: desde Guamán Poma de Ayala al *Street Art*. El espacio de estas obras es plano, no existe perspectiva tridimensional, generando múltiples lecturas de parte del espectador, ya que, según plantea la artista, piensa “cada elemento, cada palabra y puedo escribir una canción, se puede ir leyendo y viendo un relato que es muy personal (imagen 6).¹⁸ Para ella, la acuarela es un material idóneo para estas creaciones ya que “con el agua yo hago como manchas, las dejo y al otro día aparecen como figuras y entonces voy encontrando formas, pero siempre son personajes como desmembrados o colores, me interesa mucho el tema de la composición, y entonces siempre estoy pensando si está todo equilibrado, si el color es complementario, estoy como en todos esos detalles”.¹⁹ Esta composición puede remitir a los códigos prehispánicos, a las cuevas de pintura rupestre o “como cuando vas al boliche y escribís en la puerta del baño, hay citas a la historia del arte, pero sobre todo lo que me interesa es que pueda ser leída por todas las

¹⁷Entre otras relata que su abuelo Hipólito, cuando llegó a Mendoza encontró la estatuilla de una virgen enterrada, su familia le dijo que debía venerarla, pero no hizo caso. Su abuelo murió a los 33 años (la edad de Cristo” y ella creció con ese mito culposo que la llevó a proponerse la realización de 33 vírgenes para limpiar el Karma de su familia.

¹⁸https://www.youtube.com/watch?si=TUxmXdVhWd20_hWE&v=DG00c59Y4-A&feature=youtu.be (minuto 47:39)

¹⁹https://www.youtube.com/watch?si=TUxmXdVhWd20_hWE&v=DG00c59Y4-A&feature=youtu.be (minuto 43:47)

personas, que no esté dirigida a un espectador intelectual, que lo pueda reconocer cualquier persona, un logo de Los Redondos, o una frase de una canción de cumbia”.²⁰ En sus palabras resuena la idea de la crianza mutua en las artes que incluye al interlocutor, ya que “no tenemos al artista solito en su cuarto produciendo la obra de arte, ni al espectador que la contempla solito en la galería” (Espejo Ayca, 2022:19).



Imagen 6. Serie de Vírgenes, Bienal de Venecia 2024.

Fuente: <https://www.infobae.com/cultura/2024/02/02/quien-es-la-chola-poblete-la-artista-argentina-elegida-para-la-muestra-central-de-la-bienal-de-venecia/>

Este es un punto importante a desarrollar a futuro, pero podemos plantear aquí algunas cuestiones. Por un lado, pensar en la validez de estas reconstrucciones culturales e identitarias, ya que permanentemente las culturas incorporan “prestamos culturales” de otras sociedades y las hacen suyas (...) los indígenas latinoamericanos les han otorgado una nueva fortaleza a sus discursos al incorporar múltiples elementos provenientes de otros contextos culturales, ya sea indígenas, préstamos interétnicos, o provenientes de culturas no indígenas. Han modernizado su discurso tanto para mirarse ellos mismos, como para dialogar con la sociedad mayor (Bengoa; 2000:133). Sobre estas cuestiones Gruzinski sostiene que la emergencia de los nuevos grupos culturales y étnicos que se formaron tras el proceso de colonización siempre han sido objetos de análisis conflictivos para las ciencias sociales cuando se las estudia desde concepciones de la cultura y la identidad cerradas y delimitadas en forma, tiempo y espacio y por ello el autor prefiere poner el énfasis en el estudio de aquellos

²⁰https://www.youtube.com/watch?si=TUxmXdVhWd20_hWE&v=DG00c59Y4-A&feature=youtu.be (minuto 47:16)

grupos y elementos que transitan el intercambio entre un mundo y otro, ya que es en esos “...espacios *in beetwen* creados por la colonización, [donde] aparece y se desarrollan nuevos modos de pensamiento cuya vitalidad reside en su capacidad de transformar y de criticar lo que las dos herencias, occidental y amerindia, tienen supuestamente de auténtico” (Gruzinski; 2005:56). Es decir que, las obras pueden pensarse como materializaciones que antes que promover un esencialismo original-ancestral, demuestran la convivencia de “tiempos sociales múltiples” (Didi-Huberman, 2000).

Recapitulación y cierre.

Las tejedoras del colectivo *Silāt* tensan las categorías ya que no se reconocen como artistas, sus producciones no son un fin sino un medio, y llevan la técnica artesanal a la categoría de obra de arte materializando una renovada pervivencia de su territorio. Por su parte, la “Chola” Poblete, cuestiona, con procedimientos del arte contemporáneo, el constructo eurocentrista de la identidad argentina, vinculando sus producciones con prácticas e imágenes provenientes de la estética andina, al mismo tiempo que su propio cuerpo es territorio donde se manifiesta su autopercepción de género y etnia. En ambas propuestas se construye un discurso identitario e histórico donde perviven elementos y prácticas culturales prehispánicas que se yuxtaponen con elementos de la modernidad occidental, lo que conceptualmente se acerca a la figura de “amontonamiento de épocas [que] añade otras fronteras”, que plantea Gruzinski (2005:57) cuando define la sensación de inconclusión que tienen el pensamiento y la cultura mestiza latinoamericana. En nuestro país este proceso es muy relevante en tanto habilita un espacio para problematizar la pretendida homogeneidad de la identidad nacional, presentándose como marcas de la diversidad étnica y señalando los lindes existentes hacia el interior de las fronteras del mapa político (Grüner, 2004). Es por ello que el mensaje de *Silāt* no es solo para “el mundo”, sino también para la Argentina, como expresa Toribio, “Estado no sabe cabalmente cuántos indígenas somos y el número siempre es un mito (...) El trato, el destrato, el maltrato son cosas que se conjugan todo el tiempo porque el indígena se piensa en pasado. El Estado tendría que buscar una manera, aceptar que nosotros

existimos y dejar que sigamos siendo wichí, que sigamos siendo indígenas porque cada uno va a saber vivir como es" (Cisterna, 2024b).

Se trata entonces de creaciones que acompañan la reconstrucción histórica prestando atención también a la historia mítica, como mecanismo interpretativo de las situaciones históricas, ya que interesa "no sólo reconstruir la historia 'tal cual fue', sino también, fundamentalmente, comprender la forma cómo las sociedades indias piensan e interpretan su experiencia histórica" (Rivera Cusicanqui, 1987: 8). De esta manera se puede ir contrarrestando la concepción occidental de la historia, que sitúa lo "histórico" tan sólo a partir de la aparición de la escritura, que legitima la invasión colonial como una heroica misión "civilizadora". Al mismo tiempo, permite superar la visión instrumental "del mito como un espacio de conocimientos de los inmanentes universales del 'pensamiento salvaje' o bien —en el otro polo— como mera fabricación de la imaginación, desconectada por completo de la realidad 'objetiva'" (*Op cit*: 9).

Somos conscientes de que este trabajo es apenas una introducción al tema y una descripción de algunos ejes problemáticos que merecen un abordaje más profundo. Estas estéticas que se presentan como insurgentes e ingresan a los espacios legitimados del arte, develan, cuestiona, problematizan e interpelan el orden establecido, como un acto permanente de reflexión. Pero es esta misma razón la que mantiene flotando un interrogante. Estos movimientos, se muestran, *a priori*, como prometedores y favorables a las condiciones sociales de estas personas y comunidades, pero también nos alertan sobre la posibilidad de que esos beneficios sean fagocitados por el sistema del arte, banalizando sus sentidos, abonando al discurso multicultural (Zizek; 1998) o re-exotizando los localismos en el capitalismo global. Es por esta misma razón que se vuelve fundamental atender y registrar las voces de los protagonistas ¿seremos capaces de co-crear sin traducir su idioma? ¿seremos capaces de comprender sin juzgar?

¿Seremos capaces de crear, como plantea Dusell, una estética de la liberación (que incluya a lxs investigadorxs) donde se destituya la universalidad moderna y el fetichismo de la belleza, donde dialoguen las diversas estéticas, aprendiendo una de otras, en un pluriverso trasmoderno? Para ello, es preciso no olvidar que estas creaciones estéticas indígenas contemporáneas (Escobar, 2015) no podrían

ser posibles sin la presencia de los pueblos y personas indígenas que se han hecho presente con sus voces, símbolos y cuerpos, y que vienen construyendo genuinas tradiciones desde la oralidad, la revisión histórica y el pensamiento vivo.

Bibliografía

Albán Achinte, A. (2009) “Artistas indígenas y afrocolombiano: entre las memorias y las cosmovisiones. Estéticas de la re-existencia”. En Zulma Palermo (comp.) *Arte y estética en la encrucijada descolonial*. Buenos Aires: Ediciones Del Signo.

Allen, C. (1997) “When Pebbles Move Mountains. Iconicity and Symbolism in Quechua Ritual”. En R. Howard-Malverde (ed.). *Creating Context in Andean Cultures*, Nueva York: Oxford University Press.

Bengoa, J. (2000) *La emergencia indígena*. Chile: Fondo de Cultura Económica.

Bovisio, M. (2016) “Acerca de la naturaleza de la noción de *wak’a*: objetos y Conceptos” en Bugallo, L. y Vilca, M. (comps.). *Wak’as, diablos y muertos alteridades significantes en el mundo andino*. Editorial de la Universidad Nacional de Jujuy EDIUNJU: Instituto Francés de Estudios Andinos.

Circosta, C. (2019) “Mapuche terrorista. Pervivencia de estereotipos del siglo XIX en la construcción de la imagen del “indio” como otro/extranjero en la coyuntura de la Argentina actual” en: *Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación* (Buenos Aires) Año XXII, Vol.96, agosto.

Circosta, C. (2023) *Objetos e imágenes andinas en la Ciudad de Buenos Aires: la Fiesta de Alasitas*. Tesis Doctoral en Historia y Teoría de las Artes, disponible en: <http://repositorio.filo.uba.ar:8080/xmlui/handle/filodigital/17675>

Cisterna, M. (2024a) “Claudia Alarcón, arte wichí que va a la Bienal veneciana” en *Clarín* (Buenos Aires) 23 de febrero.

Cisterna, M. (2024b) “El mensaje de las tejedoras wichí de Argentina llega a la Bienal de Venecia” en *El País* (Argentina) 13 de abril.

Didi-Huberman, G. (2000) *Ante el tiempo*. Buenos Aires: Ed. Adriana Hidalgo.

Dussel, E. (2018) “Siete hipótesis para una estética de la liberación” en *Revista PRAXIS*, N° 77 <https://doi.org/10.15359/77.1>

Espejo Ayca, E. (2022). *Yanak uywaña. La crianza mutua de las artes*. La Paz: Programa de cultura política.

Escobar, T. (2015) “Tekoporá. Ensayo curatorial”. En Tekoporá. *Arte indígena y popular del Paraguay/Colección museo del Barro*. Buenos Aires: Museo Nacional de Bellas Artes.

Grüner, E. (2002) *El Fin de las Pequeñas Historias. De los estudios culturales al retorno (imposible de lo trágico)*. Buenos Aires: Paidós.

Grüner, E. (2004). “El conflicto de la(s) identidad(es) y el debate de la representación. La relación entre la historia del arte y la crisis de lo político en una teoría crítica de la cultura” en *Revista Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata*, N° 1.

Gruzinski, S. (2000) *El pensamiento mestizo. Cultura amerindia y civilización del Renacimiento*. Buenos Aires: Paidós.

Quijano, A. (2014) “Colonialidad del poder y clasificación social” en Aníbal Quijano, *Cuestiones y horizontes: de la dependencia histórico-estructural a la colonialidad/descolonialidad del poder*. Buenos Aires: CLACSO.

Quijano, A. (2011) “¡Qué tal raza!” en *América Latina en Movimiento*, No. 320: <https://antropologiadeoutraforma.files.wordpress.com/2013/04/quijano-anibal-que-tal-raza.pdf>

Lander, E. (2000) “Ciencias sociales: saberes coloniales y eurocéntricos”. En Lander, E. (comp.) *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales Perspectivas latinoamericanas*. Buenos Aires: CLACSO.

Mardones, P. (2016) *Buenos Aires Jacha Marka Migrantes aymaras y quechuas en Buenos Aires en los umbrales de un nuevo pachakutik*. Tesis doctoral en antropología, Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.

Mignolo, W. y Gómez, P. (2014) *Estéticas decoloniales*. Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas.

Restrepo, E. y Rojas, A. (comps.). (2010). *Inflexión decolonial: fuentes, conceptos y cuestionamientos*. Popayán: Universidad del Cauca.

Rivera Cusicanqui, S. (1987) "El potencial epistemológico y teórico de la historia oral: de la lógica instrumental a la descolonización de la historia" en revista *Temas Sociales* (La Paz: IDIS/UMSA) Número 11,

Zizek, S. (1998) "Multiculturalismo, o la lógica cultural del capitalismo multinacional" en F. Jameson y S. Zizek, *Estudios Culturales. Reflexiones sobre el Multiculturalismo*. Buenos Aires: Paidós.

Cuerpo de sueño: el ensayo como desestabilización de la subjetividad y articulación de pensamientos artísticos

Fernández, Paula (GIAPA – FA – UNICEN)

Guasone, Valeria (GIAPA – FA – UNICEN)

El ensayo como cuerpo de prueba

154

En estos renglones vamos a analizar formas de pensar, nombrar y organizar insumos teórico - prácticos que fueron probados en el marco del Laboratorio Deriva Creadora¹. El norte de esta experiencia estuvo puesto en promover pensamientos artísticos mediante la indagación y creación de materiales, sin que haya de antemano una decisión tomada en relación al formato final que deberían asumir esos materiales (obra, escena, performance, intervención, coreografía, video-danza, etc.). La idea de la que partimos fue priorizar el proceso, dando espacio y tiempo para ver qué forma se generaba en los ensayos y qué desafíos y problemas aparecían en esos encuentros.

En este sentido, la dinámica del laboratorio se fue generando a través de la sinergia que generamos las integrantes del grupo, y también por medio de la diferenciación y las dificultades personales que el trabajo creativo puso en relieve. Partimos del presupuesto de que creamos e investigamos justamente para desaprender hábitos, para encontrar formas diferentes de hacer y pensar las cosas. El Laboratorio fue pensado como un espacio de revisión y experimentación; un espacio para crear silenciando las cadenas de prejuicios, costumbres y opiniones que nos configuran como sujetos. Teníamos claro que corrernos de nuestra zona de confort no implicaba dejar de ser quienes somos, sino aprender a gestionar los medios para trascender o reinventar lo ya conocido.

¹ Los laboratorios contaron con la participación de las actrices Valeria Guasone, Analía Ríos y Lara Serra, por un lado, y del actor Jerónimo Ruíz, por otro. El dramaturgo Juan Pablo Santilli participó como colaborador externo. Ambos laboratorios comenzaron en el año 2022 y continuaron durante parte del 2023 como actividades del proyecto de investigación: "Deriva Creadora: el ensayo teatral como desestabilización de la subjetividad y articulación de pensamientos artísticos". (GIAPA: Grupo de investigación a Través de la Práctica Artística. Facultad de Arte – UNICEN).

Punto de partida.

Tomamos como punto de partida un texto literario: “El corazón de un perro”, de Laurie Anderson. En este libro la autora presenta párrafos que pueden ser leídos con autonomía unos de otros; o incluso cambiándolos de orden, sin que esto altere la comprensión del texto como totalidad. Desde la dirección el libro me atrajo como *ecosistema*: como un sistema -con sus múltiples paisajes, temáticas y estados- que podía aportar un marco sugestivo para los sentidos y las percepciones. Me pareció que la flexibilidad de su estructura permitía desplazamientos amplios por temáticas diversas y que, tal vez, en la convivencia acotada de lo múltiple había más posibilidades para que cada una encuentre su rincón preferido sin riesgo de asfixia o claustrofobia. Me interesó principalmente como material para potenciar resonancias, y no para ser representado.

A partir de la lectura del libro comenzamos una indagación sustentada en nuestra propia experiencia y en la capacidad de generar resonancias con materiales de diversa índole. Siguiendo a Didanwy Kent (2019) entendemos que la noción de experiencia alude tanto a lo *vivido* como a lo *vivo*. En otras palabras, la experiencia implica tanto la sedimentación y bagaje de saberes que cada una trae al ensayo, como la apertura al riesgo y a lo desconocido.

El lugar privilegiado en el que tienen lugar los flujos entre lo vivido y lo viviente es el cuerpo. Todo nuestro ser funciona como caja de resonancia en la que vibran imágenes de distinta naturaleza: físicas, mentales, visuales, sonoras, olfativas, táctiles, etc. Si bien el fenómeno de la resonancia habitualmente se asocia al universo sonoro, es una capacidad común a todos los cuerpos o materias físicas y es, principalmente, un fenómeno relacional, ya que necesita que al menos dos cuerpos o frecuencias vibratorias entren en juego.

Desde esta perspectiva, la resonancia es un proceso orgánico, dinámico e indivisible entre el sentir, hacer, pensar y plasmar las cargas energéticas que portan las imágenes sensibles, a través de diferentes medios. Por “medios” entendemos a nuestras corporalidades - entidades ineludibles- y también a los recursos artesanales y tecnológicos usados para materializar dichas imágenes. Aquí entran en juego los recursos, saberes y lógicas que cada una puso en juego durante el proceso de ensayo.

En el laboratorio buscamos expandir nuestra capacidad de resonancia mediante dos principios esenciales: la diversidad y el derroche. Aventurarnos en el uso de diferentes medios y ser generosas en el acopio de materiales sensibles nos permitió luego ser también generosas en la pérdida. Como sostiene Barba los procesos creativos no se basan en operaciones de simplificación y ahorro. Si volver fácil lo difícil resulta útil en la vida cotidiana, en el arte sucede lo contrario: “Extraer lo difícil de lo difícil es la actitud que caracteriza un proceso artístico. De esta actitud dependen los momentos de oscuridad, de esfuerzo, de intuición, desorientación, desaliento, re-orientación y soluciones inesperadas” (2010: 127).

El primer momento del laboratorio se basó en la indagación sensible de la materia, es decir, en la exploración sensorial del mundo y en las resonancias emocionales que esto generaba. Se trató de realizar un ajuste en nuestra perspectiva para poner en valor la naturaleza de nuestras sensaciones, su connotación más primaria, liberándola de la pretensión de comunicar o significar.

Las consignas de trabajo buscaban ampliar nuestra capacidad de resonancia para que una imagen pudiese mutar y encontrar distintas formas de desplegarse y ser plasmada. El texto de Laurie Anderson fue utilizado como disparador y soporte de resonancias plasmadas mediante tres recursos fundamentales: palabras/sonidos, acciones y materialidades.

En lo que sigue vamos a transcribir algunas consignas de trabajo propuestas desde la dirección para estimular distintos tipos de *resonancias* a partir del uso de las *palabras*. Las anotaciones de ensayo creadas por la actriz como respuesta a estas consignas y comentarios sobre el proceso de indagación figuran como textos enmarcados.

1. De la lectura a las resonancias: activar el pensamiento sensorial

La Deriva Creadora me invita a correrme, a que haga un paso al costado dejando de lado ideas preconcebidas, lugares conocidos, maneras de hacer/crear que siempre han resultado eficaces en mi recorrido como actriz. Me sumerge en un terreno que pone en valor el devenir/transcurrir de los ensayos donde el cuerpo

y las ideas se entrelazan dejando que aparezca lo novedoso y distinto. La Deriva abre un camino que me habilita, estimula, descansa y alivia.

Transito el proceso lo más entregada posible, haciendo foco en el aquí y ahora, buscando ser consciente de cada paso y atenta a lo que va surgiendo. Me sorprendo al sentirme y escucharme. Al verme reflejada en la mirada y la palabra de quienes me acompañan.

Voy perdiendo el control de lo que vendrá, de cómo será, qué forma tendrá, cuando se concretará eso a lo que estamos yendo. Descanso en la pérdida y eso me alivia.

¿Qué es lo que surge cuándo me corro de mi lugar cómodo? ¿Es que todo esto ya existía en mí o es un descubrimiento?

El primer movimiento es implicarse en la lectura del libro. Es una invitación a despuntar aspectos sensoriales de la lectura, corriéndonos de las explicaciones e involucrándonos con el lado más poroso y sugestivo de las cosas.

El segundo movimiento es elegir un fragmento y releer el fragmento experimentando la lectura como acción rítmica y sonora: ¿qué ritmo/s le van mejor a este texto? ¿Qué tono de voz? ¿Conecto más con el texto si lo leo en voz alta o sin sonido?

Lo que más me atrajo del libro fue el formato, la manera en la que L. Anderson eligió contar su historia. Una historia fragmentada y ordenada; lecturas cortas, sencillas, pasajes repletos de imágenes sensoriales que construyen un relato.

Tomo el libro y lo abro. Inicia con un fragmento de 11 líneas. Leo,

“Este es mi cuerpo de sueño, el que uso para pasear en mis sueños (...) aunque la alegría se mezcla con un montón de culpa” (2017:7)

Me detengo en esas dos frases que son el inicio y el final del fragmento. Las subrayo con colores diferentes y sigo leyendo. Leo todo el libro de un tirón. Me quedan resonando las palabras del principio.

cuerpo... sueño... alegría... culpa

Leo el libro entero por segunda vez y al final vuelvo al primer fragmento. Lo digo en voz alta y me escucho pronunciarlo. Lo hago caminando y atenta a la sonoridad de las palabras como quien escucha una canción por primera vez y se deja conmover por cada sonido. Lo leo varias veces. Me escucho y me convenzo. Lo elijo tratando de no justificar mi elección.

Fragmento elegido del libro *El corazón de un perro* (Anderson. 2017: 7)

Este es mi cuerpo de sueño, el que uso para pasear en mis sueños. En este sueño estoy en una cama de hospital. Y es como una escena de una película que ya viste un millón de veces seguidas. El médico sostiene un pequeño bulto rosado. Y se inclina sobre la cama y me pasa el bulto. Es una nena, dice. ¿No es hermosa? Mirá. Y envuelta en ese bulto, veo la carita de mi perra, una pequeña rat terrier llamada Lolabelle. Y nadie dice nada como... "Mirá, eso no es un bebé humano. Sólo pariste un perro". Pero yo estoy tan feliz. Apoyo mi cabeza sobre su frente y la miro a los ojos. Y es casi un momento perfecto, aunque la alegría se mezcla con un montón de culpa.

El tercer movimiento implica activar una escritura lo más fluida y acrílica que se pueda. Escribir como quien escribe para sí mismx, sin la presión de tener que compartir lo escrito: ¿Con qué relaciono al texto? ¿Qué me provoca? ¿A qué me hace acordar? ¿Qué pensamientos sobrevuelan la lectura?, ¿Qué palabras prevalecen? ¿Qué verbos lo sostienen?, ¿Cuáles sumarías vos?... Y después dejar decantar lo escrito. Revisarlo. Corregir y seleccionar: ¿Hay otra manera de expresar lo escrito que le va mejor a lo que quiero decir? ¿Hay resonancias/pensamientos que se desprenden de las primeras y me resultan más interesantes o inquietantes?

"Este es mi cuerpo de sueño" ¿Con qué cuerpo sueño yo? Hace meses que no me miro al espejo ¿Cómo será mi rostro de abril 2022? los pelos, los granos nuevos, la alegría en las ojeras, me imagino.

Me siento activar. Fluir. Compartimentada. Dividida. Elástica y dura. Hermosa y gastada. Contrariada.

El hombro derecho me sigue hablando al oído, un poco menos fuerte pero algo siempre murmura. Lo entiendo. La rodilla no deja de crepitar.

Las tetitas me llevan a mis doce años.

PARIR. La vorágine, la excitación, el dolor que nubla la vista y me deja dormida tirada atrás del Duna rojo.

El miedo por no poder, por lo nuevo y desconocido. No saber qué hacer y cómo

El shock del encuentro. La primera mirada. El cordón que me recorre todo el cuerpo a lo largo, tibio, late lleno de vida.

Su carita rosa y blanca. Pelo aplastado a la piel. Atragantada por tanto en tan poco tiempo. “La alegría se mezcla con un montón de culpa”

El amor más grande del mundo. La felicidad más real, más intensa y más vital.

Exhausta

Harta

Descarrilada

Al límite

Enfocada

Inundada

Ahogada

Sin fuerza

Dormida

Cansada

Despedazada

Encerrada

Clavada

Amarrada

Cuestionada

Desinflada

Aplastada

Chorreada

Suspendida

Arrinconada

Encendida

Cayendo y amando

Dando dando dando dando

1.2. Texto paisaje. De las primeras resonancias a las imágenes sensoriales.

Realizadas las primeras resonancias sobre el fragmento elegido, el siguiente movimiento es elegir un fragmento del fragmento. Hacer zoom en una sola frase para indagarla sensorialmente. Se trata de situarse frente a la frase como quien se sitúa frente a un paisaje y detenerse a contemplarla. Silenciar las resonancias anteriores para escudriñar ahora en la singularidad de los detalles. Descomponer lo dado para intentar nombrarlo en su singularidad, interrogándolo por otro lado. Por ejemplo, la frase “Este es mi cuerpo de sueño”: ¿Cómo es ese cuerpo? ¿Qué color/es, que textura/s, que dimensión/es, que olor/es... tiene? ¿Qué implica sensorialmente “pasear en mis sueños”? ¿Qué temperatura/s prevalece/n, qué niveles espaciales, qué dimensiones, qué ritmos, qué tensiones pone en juego?

La idea es sope(n)sar las palabras a partir de eso que no aparece en una primera lectura, o resulta menos habitual. El cuerpo suele describirse generalmente en términos visuales (cuerpo esbelto, cuerpo macizo, cuerpo débil, fuerte, joven, viejo, etc.) pensarlo entonces desde el tacto, el gusto, el olfato, el oído... Pensar al texto como un paisaje implica contemplarlo (retirarse un poco, dejarlo ser) y recorrerlo imaginativamente para reconocerlo en sus múltiples posibilidades

sensoriales. Sope(n)sarlo: habitarlo como un clima o atmósfera que condensa y tiene la capacidad de contagiar ritmos, sensaciones e intensidades.

Entonces, ¿qué imágenes sensoriales conviven en ese paisaje? Se trata ahora de indagar al fragmento del fragmento, armando una especie de “Tutti frutti sensorial”:

Hay que elegir un fragmento del fragmento. Siguen presentes esas palabras en mí. Pero no forman parte del mismo fragmento. Tengo que elegir. Frente a las dos opciones trato de no ponerme racional y dejarme atravesar por lo que me provocan esas frases. Se me hace difícil elegir. Llega el momento de decir la frase y yo tengo dos. Las comparto con el grupo. Mientras lo cuento me termino de decidir. Todas coincidimos y me quedo con la primera.

Me surge una primera pregunta ¿cuál es mi cuerpo (de sueño)?

Voy al ensayo/laboratorio con esa pregunta. Me conecto con mi cuerpo y con la propuesta. Empieza a aparecer un tipo de movimiento que desconozco, un sonido que no me es propio y que al mismo tiempo sale de mí. Me grabo y me escucho. Me sorprendo. Me involucro.

Algo está creciendo dentro de mí. Se entrelaza la ficción y la realidad. Está naciendo mi cuerpo de sueño.




CUERPO DE SUEÑO

Actuación:
Valeria Guasone

Dirección:
Paula Fernández

ACTIVIDAD NO ARANCELADA
Viernes 17 de noviembre
20hs. (duración 20 min.)
Aula 4 (Pinto y Chacabuco. 3° Piso)

Con inscripción previa:
derivosas@gmail.com

GIAPA

35 años
 1983/2023
 40 AÑOS
 DE DEMOCRACIA

Fragmento del fragmento: “Este es mi cuerpo de sueño, el que uso para pasear en mis sueños”.

Tutti-frutti sensorial

Texturas	Colores	Sonidos	Sabores	Olores	Dimensiones	Ritmos	Fricciones	Temperaturas
Pisar algodón Telas bordadas Madera recién lijada Caricia de pluma Piel de bebé Cortina blanca que se mueve con la brisa del viento	Luces blancas amarillo suave naranja Marrón claro	Chispas de fogón Silencio Grillos Pasos en el piso de madera Crujir Crepitar	Té de jazmín con profiterol de crema pastelera Vino tinto (de los caros) con queso duro suave	Eucaliptus Cuerpo recién bañado Ropa limpia Fuego Vela que se apaga	Superpuestas pero con espacios libres	Tiempo suspendido Constante Traslados haciendo giros lentos		Tibio Calor de acercar la mano alrededor de una vela Tragar té templado Vino fresco pero no frío.

1.3 Paisaje encarnado: de las imágenes sensoriales a las imágenes poéticas.

Pero ¿qué es entonces un paisaje? Straus nos indica el camino al advertir que todo gran paisaje, toda gran pintura de paisaje es en cierto sentido “visionaria” y que en el paisaje “soñamos a pleno día y con los ojos abiertos”. Es menester tomarse al pie de la letra esta expresión: el paisaje se forma como se forma un sueño. (...) Así y todo, conviene reseñar que ese “sueño” dista mucho de ser mera fantasmagoría. Es, antes bien, la prueba de una verdadera encarnación, es una auténtica experiencia de la realidad. (Mesnil. 2018 p. 8).

El siguiente movimiento es volver sobre las imágenes sensoriales del tutti frutti e indagarlas en sus posibles combinaciones. Cruzarlas, interceptarlas, hacerlas chocar para ver qué nuevas imágenes se desprenden o salen eyectadas. Las imágenes poéticas juntan lo divergente, tejen hilos de baba que conectan cosas discordantes (frío que quema, silencio que aturde, roca mullida, labios huesudos...). Los sueños, la fantasía y la poesía se valen de ellas para crear visiones y mundos en los que la belleza y la extrañeza de las cosas encuentran cauce hacia nuevas formas. Federico García Lorca decía que poesía: “(...) Es la unión de dos palabras que uno nunca supuso que pudieran juntarse, y que forman algo así como un misterio; y, cuando más las pronuncias, más sugerencias acuerda. (...) La misión del poeta es animar, en su exacto sentido: dar alma”. (2013:48).

Estamos en el terreno de las palabras usadas para construir imágenes poéticas. La idea es revisar lo escrito en el tutti frutti, seleccionar imágenes sensoriales de distinto orden y “darles alma”: re-elaborarlas para que puedan nombrar sin renunciar a lo indeterminado, para que puedan expresar sin perder el misterio, para que puedan crear afirmaciones o preguntas sugerentes. La idea es crear imágenes poéticas que -de alguna imprecisa manera- dialoguen con el ecosistema del texto elegido inicialmente.

* Del último suspiro nace un rayo y apaga la vela. Alargo mis dedos hasta alcanzar las gotas que chorrean. Calor ardiente, ojos bordados que lloran cera. Tomo un profiterol. Lo aplasto. Chupo la crema. Trago la vela de un bocado, entera.

* Silencio. Las chispas saltan del fuego, furiosas. Son gotas de vino tinto que tiñen mi cuerpo recién bañado. Giro lento. Me pintan las piernas, la espalda, la panza, la cara. Abro la boca y trago. Una bocanada de fuego de vino tinto.

* Abro los ojos, veo grillos de luces blancas, amarillas, naranjas que saltan por mi brazo de madera recién lijada. Respiro hondo, me escucho crepitar.

1.4 Paisaje Sonoro: De la imagen poética a la otra voz (la que te lleva).

Desde luego, está la voz y, para no confiar solamente en el sonido, está la vía. La vía está hecha para ir, mientras la voz parece hecha para hablar. Uno podría pensar entonces que estuvo la voz, gracias a la cual advino hablar. Asimismo, estaría la vía, y no queda más que ir adonde lleve. (Deligny 2019 : 223).

Seguimos en el terreno de las palabras. Partimos ahora de la *impresión* escrita en las imágenes poéticas para indagarlas a través de la voz. Estamos en busca de un paisaje sonoro que resuene con las imágenes poéticas. Y acá es importante no confundir la imagen poética con las palabras que se usaron para componerla o nombrarla. Esta indagación no busca traducir o experimentar las palabras escritas en términos fonéticos u onomatopéyicos; más bien busca socavar y expandir la imagen poética - como ecosistema o mundo- a través de una voz distinta a la que habitualmente lee, habla, comunica o expresa significados.

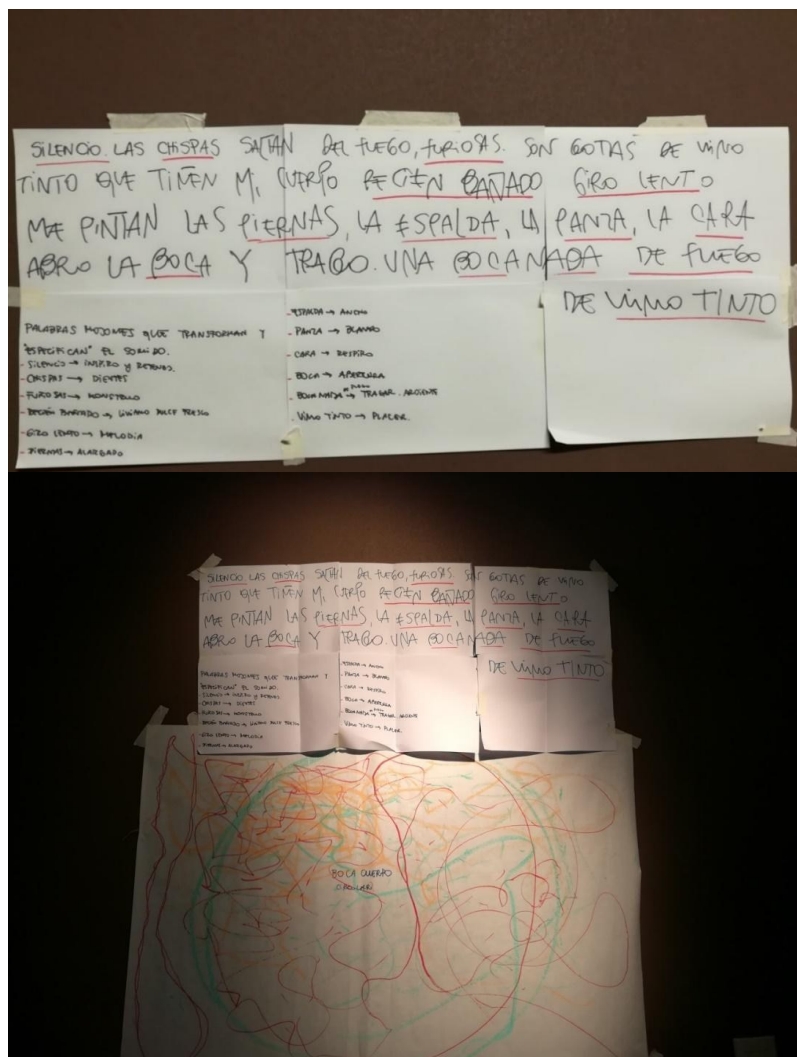
Byung-Chul Han dice que esa “otra voz” tiene una dimensión corpórea: “(...) algo que es de manera directa el cuerpo del cantor, que un mismo movimiento trae hasta nuestros oídos desde el fondo de sus cavernas, sus músculos, mucosas y cartílagos (...) como si una misma piel tapizara la carne interior del ejecutante y la música que canta”. (2001:85).

En esta indagación buscamos experimentar la imagen poética a través de la voz, indagándola en sus múltiples posibilidades de desplazamiento sonoro. La pregunta entonces no es cómo puede ser leído o dicho ese texto, sino qué sonidos mueven y habitan esa imagen poética: ¿Qué tonos, qué ritmos, qué repeticiones, qué variaciones, que melodías, que respiraciones, qué balbuceos, qué silencios, qué giros, qué precipitaciones, qué saltos, qué arrastres, qué chorreaduras, qué golpes,

qué rebotes, qué gritos, qué ondulaciones, qué susurros, qué zambullidas, qué bailecitos, qué chillidos... en fin: ¿Qué desplazamientos de la voz -sin que intervengan las palabras- activa y pone a circular esa imagen poética?

La propuesta es pegar en una pared un papel grande, o pararse con una tiza frente a una pared en la que se pueda escribir. Elegir una de las imágenes poéticas y escribirla. Caldear el cuerpo y la voz, e improvisar sonidos libres con la voz y todo el cuerpo. Después, sin cortar el sonido, volver a graficar el texto de la imagen poética elegida sobre el papel o la pared, atendiendo al movimiento que el trazo sonoro va dibujando. Inventar una grafía (otra) para esa otra voz. Una vez plasmada la grafía, continuar improvisando sonidos, imaginando/ experienciando lo escrito como una partitura. Probar bajar la luz y entrecerrar los ojos para que el oído, la boca y la garganta puedan abrirse más.

Es importante grabar un audio con lo que resulte de esa indagación, y anotar todo lo necesario para volver a transitar la partitura.





Paisaje sonoro audio

Por último

Esta secuencia de indagaciones buscaba aumentar la comprensión del texto de Laurie Anderson examinándolo a través de los sentidos. Las primeras resonancias escritas materializaron formas de interpretar/significar el texto estrechamente vinculadas a la propia biografía (a lo vivido o conocido). Las indagaciones siguientes permitieron correrse progresivamente de lo conocido mediante la exploración de imágenes sensoriales (tutti frutti), y la elaboración de imágenes poéticas; que a su vez devinieron en el uso de la voz como vía expresiva, y no como medio de comunicación.

Estos desplazamientos no apuntaban a aprender a “escribir poesía” sino a entrar en el juego de imaginar, es decir, a descomponer lo dado produciendo imágenes en un movimiento constante, para que pudiese aparecer algo del orden de lo distinto. Algo capaz de sorprender y sorprenderme; imágenes que no se traducían en ideas, sino en una alteración imprevista: pensamientos artísticos que fueron condensando capas de sentidos y formas singulares y colectivas de hacer y comprender lo hecho.

Si bien el azar cumplió un rol importante en la Deriva Creadora, el acopio de materiales no fue de ningún modo ingenuo: la transformación, decantación y descarte de materiales que realizamos tanto desde la actuación como desde la dirección respondieron a elecciones conscientes e inconscientes; que-

inevitablemente- dotaron de sentido/s al “Cuerpo de sueño”. Este recorrido nos permitió discriminar distintos niveles de obstrucción, funcionamiento y eficacia en el despliegue de la práctica y -al mismo tiempo- puso a circular formas singulares y grupales de nombrar lo hecho.

El laboratorio demandó hacer y volver sobre lo hecho para revisar la tendencia que la práctica iba asumiendo y reconocer los criterios utilizados en la organización provisoria de los materiales producidos. A lo largo del proceso se fueron alternando momentos de ensimismamiento con otros de mayor apertura e interacción grupal. Consideramos que para que esta dinámica de trabajo fuera posible fue decisivo dedicarle tiempo y, sobre todo, darle continuidad en el tiempo.

El trabajo de producir resonancias no tuvo otra intención más que la de experimentar mundo y expandir nuestra práctica en función de nuestro interés y deseo. La red de indagaciones propuesta a partir del uso de las palabras nos permitió abolir el sentido común y vincularnos con nuestra capacidad de imaginar, entendiéndola como algo que merece ser experimentado y no como algo que hay que explicar o resolver. El laboratorio continuó expandiendo estas primeras resonancias mediante la indagación de acciones y materialidades. A principios del 2023 la actriz quedó embarazada, por lo que tomamos la decisión de extender el laboratorio hasta los ocho meses de embarazo, adaptándonos a las posibilidades, formas y sensibilidad de ese nuevo cuerpo gestante. Finalmente, el dispositivo escénico “Cuerpo de sueño” fue mostrado ante público en una única presentación.

Además de permitirnos sistematizar consignas de trabajo, el laboratorio nos posibilitó probar e idear medios para favorecer la interacción fluida entre la efectividad de nuestra práctica y la afectividad (la capacidad de ser/estar afectado) de las personas que participamos en los ensayos. Esto nos puso en el desafío de ejercitar un lenguaje que conjugara el conocimiento vivo de los ensayos, entendiéndolo como corpus de pensamiento y experiencia vivida. También nos demandó buscar estrategias para habitar en la transtemporalidad de los espacios de creación y los de sistematización académica; asumiendo una convivencia compleja, no exenta de tensión.

Investigar a través de la práctica nos permitió ensayar conexiones con personas y saberes disímiles, acceder a problemáticas insospechadas, y -tiempo de por medio-

comprender cómo esas conexiones incidían no solo en nuestra práctica, sino también en nuestros modos subjetivos y relacionales de estar en el mundo. En este caso, la investigación se caracterizó por asumir una actitud de contaminación de lo propio con lo ajeno, como forma premeditada de promover el desconcierto.

El laboratorio Deriva Creadora fue básicamente un espacio para la experimentación y la auto-observación de hábitos de hacer, pensar y decir. Un desplazamiento permeable a la lógica de los sentidos que partió de lo conocido para desmantelarlo y entrar en la sugestión de lo indeterminado. Las redes de resonancias creadas en los ensayos nos permitieron aprender a surfear entre lo dado y lo que todavía no tenía forma; y también a habitar las tensiones y frustraciones que genera el intento de resistir a la propia inercia y a la “producción” como mandato implícito de las instituciones del arte.

Bibliografía

Anderson, L. (2017) *El corazón de un perro*. Bikini Ninja.

Barba, E. (2010). *Quemar la casa: Orígenes de un director*. Catálogos.

Byung-Chul, H. (2021) *La expulsión de lo distinto*. Herder.

Deligny, F. (2019) *Lo arácnido y otros textos*. Cactus.

Kent, D. (2019). El «respectador» ante la liminalidad de la experiencia teatral [conferencia]. Ciclo de Conferencias del Instituto de Artes del Espectáculo “Dr. Raúl H. Castagnino”: “Poéticas de liminalidad en el teatro”. Buenos Aires, Argentina (2018). *La experiencia teatral: apuntes para un «respectador»* [sin publicar].

Lorca García, “La imagen poética de Góngora” (2013)

https://federicogarcialorca.net/obras_lorca/la_imagen_poetica_gongora.htm

Mesnil, J. (2018) “Fenomenología del espacio del paisaje: un espacio encarnado” en Eikasía. Revista de filosofía Núm. 83 Pág. 139-170. España.

La presencia de la mujer y la música en los primeros grabados “ultraístas” de Norah Borges

Gasillón, María Lourdes (CELEHIS – INHUS – UNMdP)

La figura de Norah Borges como artista ultraísta, ilustradora de las publicaciones de vanguardia y, como más tarde escribiría su hermano Jorge Luis, una gran artista, que ve espontáneamente lo angelical del mundo que nos rodea, fue, desde su llegada a España en el año 1918, no sólo la artista que le puso imagen a la literatura de renovación, sino que inspiró a poetas y escritores, como una musa de la vanguardia (Baur, 2006, pág. 27).

Norah y el Ultraísmo, un matrimonio sin fronteras

Norah Borges (1901-1998) –su verdadero nombre era Leonor Fanny Borges Acevedo– viajó a Europa con su familia en 1914. Su primer lugar de residencia fue Suiza, un sitio neutral durante la Primera Guerra Mundial. Allí, entre 1914 y 1918, asistió a L'École des Beaux Arts y comenzó su formación artística con el escultor Maurice Sarkisoff –que le dictaba clases de dibujo–, Madame Cateret, Frans Masereel y Arnaldo Bossi, de quien aprendió en Lugano la técnica del grabado en madera o xilografía. En España desarrolló una parte importante de su obra entre 1918 y 1936, en un contexto en el que los “valores estéticos se debatían entre la tradición finisecular y las corrientes más innovadoras del momento, llegadas de Francia, Alemania e Italia principalmente” (Plaza Chillón, 1996, pág. 304). Durante esos años, la joven pintora y grabadora pudo tomar contacto con personalidades representativas del arte contemporáneo gracias a su hermano, Jorge Luis, y Guillermo de Torre, quienes la introdujeron en los ambientes artísticos de vanguardia. En particular, la estadía en Sevilla fue determinante en su trayectoria, ya que allí comenzaba a gestarse el Ultraísmo de la mano de Rafael Cansinos Assens: esta corriente vanguardista dominó la poesía

española del momento, con una estética rupturista y radical (Plaza Chillón, 1996) que reaccionaba al Modernismo decimonónico.¹

Con el apoyo de su hermano mayor, que publicaba sus primeros poemas ultraístas en revistas culturales afines al movimiento, Norah Borges colaboraba con sus obras gráficas en *Tableros*, *Horizonte*, *Reflector*, *Plural*, entre otras (Lladó Pol, 2012, pág. 509).² En este trabajo, nos detenemos en dos de ellas: *Grecia. Revista De Literatura* (1918-1920), que nació en Sevilla y luego se publicó en Madrid, cuyo director fue Isaac del Vando Villar; y *Vltra. Poesía - crítica - arte* (1921-1922), publicada en Madrid bajo la dirección de Humberto Rivas Panedas, con la colaboración del pintor polaco Wladyslaw Jahl. Además de textos literarios en prosa y en verso, textos de crítica, dibujos y grabados, de manera paulatina, en las páginas de *Grecia* fueron apareciendo manifiestos y proclamas en torno a su afiliación al Ultraísmo, ya que los primeros números de 1918 y 1919 respondían más bien a una estética modernista que devino en proto-ultraísta (García, 2023, pág. 463). De modo semejante, *Vltra* continúa la misma línea renovadora que pone en relación el arte y la literatura; es considerada, incluso, la revista más representativa de la vanguardia española debido a su innovación tipográfica, formal e iconográfica. En el primer número publicado el 27 de enero de 1921, aparece la filiación con las anteriores publicaciones ultraístas en las palabras preliminares:

Hoy con la publicación de ULTRA se cumple el último compromiso asumido por los firmantes del manifiesto que bajo este título apareció en todos los diarios madrileños en el otoño de 1918. Todo lo que en él nos proponíamos se halla realizado plenamente. [...] Viene a hacer labor de selección, a recoger lo que hay de

¹ Algunos de los escritores alineados en el Ultraísmo fueron: Isaac del Vando-Villar, Rafael Cansinos Asséns, Pedro Garfias, Guillermo de Torre, Adriano del Valle, Eugenio Montes, José Rivas Panedas, Lucía Sánchez Saornil (que firmaba como Luciano de San-Saor), entre otros. Este movimiento vanguardista se caracterizó por el uso de la metáfora, el quiebre del discurso lógico, la presencia de neologismos, la eliminación de la puntuación, la disposición tipográfica original para lograr un efecto visual, la exclusión de la rima y la sintaxis simplificada. Sin embargo, no fue una corriente estética homogénea, ya que albergó diferentes direcciones cultivadas por autores diversos, algunos de los cuales tuvieron un comienzo modernista pero, después, incorporaron nuevas formas poéticas (Videla, 1963).

² Carlos García señala que las revistas *Grecia* (Sevilla, 1919), *Ultra* (Oviedo, 1919), *Perseo* (Madrid, 1919), *Gran Guignol* (Sevilla, 1919), *Grecia* (Madrid, 1920), *Reflector* (Madrid, 1920), *Vltra* (Madrid, 1921-1922), *Tableros* (Madrid, 1921), *Vértices* (1923-1924), *Tobogán* (1924-1925) y *Plural* (1925) adscribieron “netamente” al Ultraísmo (2023, pág. 462).

valioso y maduro en el espíritu que ha alentado en las revistas *Grecia*, *Cervantes*, etc., etc., las cuales deberán considerarse como precursoras (pág. 2).

En ambas, desde su incorporación, la artista argentina participó de manera frecuente con sus grabados sobre madera, lo que “le permitió experimentar con líneas gruesas, directas, rápidas, angulares, sin ninguna delicadeza, que dieron lugar a unas formas alargadas y distorsionadas” (Galesio y Melgarejo, 2020, pág. 54) y resultó el medio de expresión más utilizado para difundir el contenido visual del Ultraísmo (Artundo, 1999, pág. 4).³ Cabe aclarar que este movimiento se desarrolló únicamente en la literatura, más precisamente, en poesía; no obstante, Guillermo de Torre amplió el concepto hacia las artes plásticas también, ya que algunos artistas acompañaron con sus obras la nueva tendencia (Lorenzo Alcalá, 2009, pág. 39).

Hasta la llegada de Norah Borges, las portadas de *Grecia* contenían columnas de estilo griego con una joven en el centro y, más tarde, fueron reemplazadas por un ánfora clásica; mientras que, en la parte superior de la primera página, había un *bandeau* inspirado en elementos típicos de la antigua civilización occidental.⁴ En cambio, la tapa del número 43 reemplaza el ánfora por un grabado de la artista que representa un jinete a caballo.⁵ Desde ese momento, algunas cubiertas tendrán una xilografía diferente de su autoría (números 43, 44, 45 y 49), que resultan un claro testimonio de su intervención vanguardista que acompaña el cambio estético de la revista (Gasillón, 2025):

³ El grabado en madera o xilografía es una “obra impresa sobre papel a partir de una matriz concebida y realizada por un artista y que, desde su edición serial que conforma una tirada de estampas, pone en juego una inherente condición de imagen multiejemplar y a la vez de obra original: un original múltiple” (Dolinko, 2016, s/p).

⁴ En las últimas décadas del siglo XIX y comienzos del XX, la reapropiación de la tradición griega, con una resignificación innovadora, fue un rasgo distintivo en el Modernismo hispanoamericano, por ejemplo, en autores emblemáticos como Rubén Darío y Leopoldo Lugones. Este modelo estético perduró hasta la llegada de las vanguardias históricas que, en el contexto hispanoamericano, se produjo en los años veinte y constituyó una marcada ruptura con los principios moderno-simbolistas (Costa y Foffani, 2006, págs. 47-54).

⁵ Su presencia resultó relevante, dado que consolidó la transformación estética de la revista –las portadas creadas por ella demostraron una adhesión plena a la corriente vanguardista al instalar una nueva imagen que la represente, alejada del Modernismo y la tradición helénica–: las colaboraciones que realiza durante el último año demuestran su rol central en la instalación definitiva de una impronta vanguardista que *Grecia* no tenía hasta su llegada a nivel visual (Gasillón, 2025).

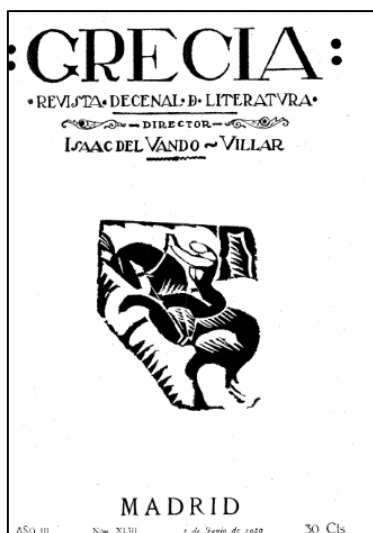


Figura 1. *Grecia. Revista de Literatura*. Imagen de portada. Año III, núm. 43, 1 de junio de 1920⁶

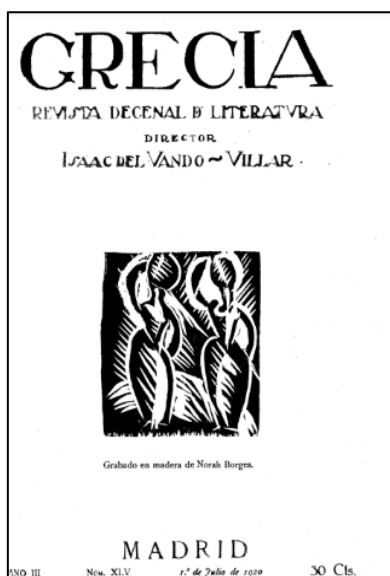


Figura 2. *Grecia. Revista de Literatura*. Imagen de portada. Año III, núm. 45, 1 de julio de 1920

Las dos tapas destacan la apertura a la nueva tendencia vanguardista que, en este caso, está a cargo de una mujer artista que retrata –en varias oportunidades– personajes femeninos. En el número de julio, por ejemplo, el grabado es

⁶ Todas las imágenes incorporadas en este trabajo fueron obtenidas de la página web de la Biblioteca Nacional de España, en la sección de Catálogos de la Hemeroteca Digital, disponible en: <https://hemerotecadigital.bne.es/hd/es/results?parent=d0591f01-7d49-4562-9e38-61c9f4b715b7&t=alt-asc&s=0>

protagonizado por dos mujeres con cántaros de agua sobre la cabeza, sostenidos por una mano, mientras que la otra se aferra a las caderas; hay aquí una influencia de la estadía de Norah Borges en Mallorca, según Francisca Lladó Pol (2012, pág. 510), que se percibe en otras obras como la pintura mural “Virgen con niño” (1919), al que remitiremos más adelante.

Por otra parte, sus xilografías influenciadas por el cubismo de Picasso y el expresionismo alemán, identificadas con un título propio y acompañadas por palabras complementarias, protagonizaron algunas tapas de *Vltra* (números 1, 2, 17 y 23). En los siguientes casos, la artista eligió elementos relacionados con instrumentos musicales o la danza:



Figura 3. *Vltra*. Imagen de portada. Año I, núm. 2,

10 de febrero de 1921

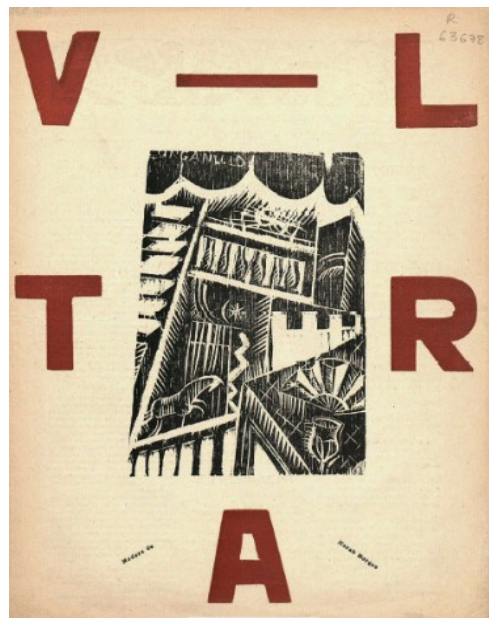


Figura 4. “Organillo”. *Vltra*. Imagen de portada.

Año II, núm, 23, 1 de febrero de 1922

Mujeres y música en los grabados borgeanos

A partir de “El pomar” (su primer grabado en *Grecia*), observamos que las características formales y la temática elegida reciben la fuerte influencia de una corriente del Expresionismo alemán, fundada en 1911 por Vasili Kandinski y Franz Marc en Múnich: *Der Blaue Reiter* –El Jinete Azul–, según señala Patricia Artundo en *Norah Borges. Obra gráfica 1920-1930* (1994, pág. 38). Este grabado muestra el interés por la representación de la vida del hombre en el campo, en

contacto con la vegetación y los animales; al mismo tiempo, refleja una afinidad con la estética expresionista de Heinrich Campendonck, que utilizaba un método realista-detallista enmarcado en el *Der Blaue Reiter*. Las figuras aparecen en un espacio vertical, donde los objetos están situados unos arriba de otros, en registros paralelos (Artundo, 1994, pág. 38).

En esta línea, algunas de sus novedosas xilografías monocromáticas con cortes diagonales están caracterizadas por ingenuidad, modernidad, sencillez y gran sensibilidad, e influidas por el expresionismo alemán y el cubismo, ya desde su colaboración inicial en el número 41 de *Grecia*:⁷



Figura 5. “El Ángel del violoncello”. *Grecia*. Año III, núm. 41, pág. 8, 29 de febrero de 1920

En “El Ángel del violoncello” (1919) y otros de sus primeros grabados –“La tempestad calmada” (1918), “La joven de la mandolina” (1920)–, la autora muestra la preferencia por una configuración planimétrica de la imagen que descarta la ruptura del plano en profundidad (Artundo, 1994, pág. 32), gracias a

⁷ El grabado tradicional optaba preferentemente por una resolución monocromática, es decir, la impresión de imágenes con tinta negra en papel. Por el contrario, el uso de color resultaba una excepción a la norma difundida: estaba asociado a lo pictórico, a lo decorativo. Asimismo, debía respetarse la condición figurativa, ya que los contenidos transmitidos tenían que ser comprensibles en su interpretación visual (Dolinko, 2016, s/p).

la utilización de tacos irregulares.⁸ Además, en estos grabados iniciales –como “Cristo apaciguando las aguas” y “La Verónica” (1918)– representan temas religiosos y fueron realizados a partir de elementos expresionistas, primitivistas y postcezannianos (Lladó Pol, 2012, pág. 507). Respecto de esta obra, “La Verónica” corresponde también a otro grabado de su autoría en el primer número de *Vltra*, publicado el 27 de enero de 1921. En este caso, el grabado recupera los elementos representativos de la anécdota bíblica de modo más sintético respecto de la xilografía de 1918, y se encuentra rodeado de poemas escritos por los icónicos representantes del Ultraísmo: Guillermo de Torre, J Rivas Panedas, Adriano del Valle, Guillermo y Francisco Rello, Gerardo Diego y Humberto Rivas. Sin embargo, la xilografía borgeana no ilustra el contenido de los poemas, pues no se relaciona temáticamente con ellos, pero sí con los tópicos que había comenzado a trabajar la artista.

Predominan rasgos definidos de modo sintético, el diseño anguloso y duro, la distorsión, el realce de la cabeza respecto del resto del cuerpo. Norah Borges tomó estos elementos de otra corriente expresionista, denominada *Die Brücke* –El Puente–, si bien en sus obras no se manifiesta un sentimiento angustioso (Artundo, 1994, pág. 38), ni la preferencia por la transmisión de lo desgarrado, lo patético, el nihilismo o la psicología interior (Plaza Chillón, 1996, pág. 308) que la caracterizaba. En algunas xilografías ella privilegia la acentuación de líneas, con cortes diagonales, en una deconstrucción de planos articulados que provoca una desestabilización, una descomposición del objeto representado, por lo tanto, también puede incluirse en un “rombismo” alejado del cubismo (que persistió en su obra hasta la década del treinta), pero cercano al de otros grabadores como el brasileño Lasar Segal (Lorenzo Alcalá, 2009). A continuación, algunos ejemplos:

⁸ En “El Ángel del violoncello”, el título ya anuncia un tópico que reaparecerá en sus obras de la década del 20 y se vincula con su sentimiento religioso de adoración a los ángeles y, especialmente, a los arcángeles Miguel, Rafael y Gabriel. Entre algunas de ellas, se encuentran las litografías (grabados en piedra) “Tobías y el ángel” (1925) –que también corresponde al óleo homónimo– y “El arcángel” (1925), y el grabado “Arcángel San Gabriel” (1924). Al respecto, Patricia Artundo afirma: “Frente a las críticas negativas que esta devoción cristiana despertaría ante algunos de sus contemporáneos, vale la pena destacar que la misma estaba lejos de ser una postura artificial o ‘anécdótica’, aun cuando pareciera algo infantil su creencia –firme convicción– en la existencia de un Paraíso Celestial, poblado de seres angelicales y santos y su afanoso empeño en representarlo” (1994, pág. 76).

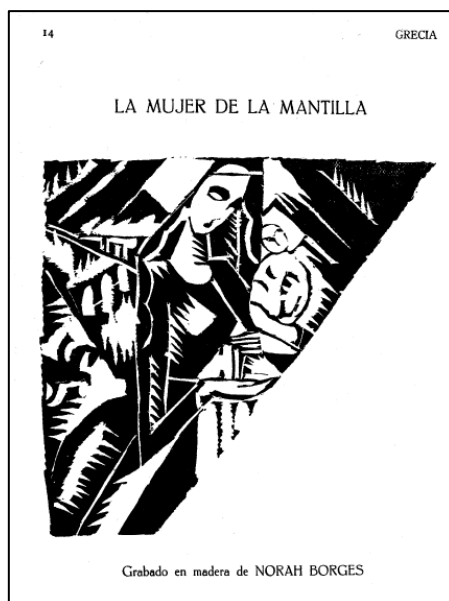


Figura 6. “La mujer de la mantilla”. *Grecia*. Año III, núm. 43, pág. 14, 1 de junio de 1920



Figura 7. “Maternidad”. *Grecia*. Año III, núm. 50 (extraordinario), pág. 7, 1 de noviembre de 1920

Según Silvia Dolinko (2016), en las primeras décadas del siglo XX, la técnica del grabado (que incluía xilografías, litografías y aguafuertes) adquirió protagonismo en la producción de varios artistas argentinos –como Pompeyo Audivert, Sergio Sergi, Abraham Vigo, Víctor Rebuffo, Guillermo Facio Hebequer, Adolfo Bellocq, Alfredo Guido, entre otros–, que podían verse en exhibiciones y publicaciones periódicas. En muchos de ellos, el grabado era considerado un arte social, comprometido, de denuncia, que funcionaba, a la vez, como ilustración literaria

en libros y revistas. No obstante, Norah Borges prefería la representación de figuras femeninas en vínculo con instrumentos musicales, niños o la religión, aunque creó algunos paisajes relativos a España y una Buenos Aires previa a la modernización de la década del 20 (xilografías: “El pomar” (1920), “Paisaje de Mallorca” (1920), “Terrazas” (1920), “El viaducto” (1920), “Paisaje de Buenos Aires” (1921), entre otras). De sus colaboraciones en *Grecia*, en esta línea heredada de su gusto por la pintura italiana de los siglos XIV y XV, resalta la “Madonna”, que ocupa la página entera:



Figura 8. “Madonna”. *Grecia*. Año III, núm. 46, pág. 9, 15 de julio de 1920

Este grabado muestra similitudes compositivas –con un estilo más acabado que acompaña la madurez artística de la autora– con el mural pintado en el pueblo de Valldemossa, titulado “Virgen con niño”, en el Hotel del Artista durante julio de 1919. En ambas obras, nuevamente resaltan las influencias del expresionismo alemán y el cubismo primitivista, adaptados a la temática religiosa (Lorenzo Alcalá, 2009, pág. 32). De esa combinación surgió

Una virgen angulosa con un fondo facetado y limitado en su parte izquierda por un cortinaje que cierra el espacio. La paleta monocroma, si bien guarda estrecha relación con las pinturas de Picasso y Braque, se ve interrumpida por el azul del manto de la virgen. En esta obra se detecta una fuerte influencia de los nuevos lenguajes europeos, y el detalle más significativo es una pequeña pagesa que lleva

un cántaro de agua sobre la cabeza sostenido con la mano derecha, mientras que la mano izquierda se apoya sobre la cadera (Lladó Pol, 2012, pág. 508).

Asimismo, en *Vltra* continúa la misma predilección por los personajes femeninos, si bien la imagen se torna más geometrizable y puede verse la influencia de las pintoras europeas Irène Lagut y María Blanchard (Lorenzo Alcalá, 2006, pág. 18):



Figura 9. *Vltra*. Año I, núm. 18, pág. 4, 10 de noviembre de 1921.

Este grabado de tendencia expresionista muestra a dos mujeres junto a un violinista. Una de ellas (situada en el extremo inferior derecho) usa un rebosillo –pañuelo en la cabeza– y un abanico. Aunque su diseño recupera una figura africana, al mismo tiempo, incorpora elementos de la iconografía de la isla de Mallorca (Lladó Pol, 2012, pág. 515).

En general, Norah Borges crea imágenes con un carácter realista y figurativo, ya que representan el mundo real a partir de objetos y personajes femeninos, pero no tienen como función repetir o completar la información incluida en los textos literarios y críticos que se publicaban en las revistas. Los rostros se asemejan a máscaras por su formato oval terminado en punta debajo de una boca pequeña y la nariz que lo divide en dos planos; ambos elementos forman una línea continua con las cejas, con lo cual crean un marco para los ojos (Artundo, 1994, pág. 42). En simultáneo, durante el período vanguardista de su producción plástica, coincidente con la participación en *Grecia* y *Vltra*, se observan algunas correspondencias estéticas entre los grabados, los dibujos y las pinturas de las

tapas y las páginas interiores.⁹ Uno de los aspectos en común es que varias de las figuras humanas representadas son mujeres. Sin embargo, están diseñadas con cualidades andróginas, entonces, gracias a la definición de su vestimenta o accesorios, se puede interpretar que se trata de personajes femeninos. Esta será una marca distintiva que se acentuará en sus obras posteriores (Lorenzo Alcalá, 2009, pág. 33).

Palabras de cierre

A lo largo de nuestro trabajo hemos visto que la artista argentina tuvo una presencia relevante en *Grecia* y *Vltra* a comienzos de los años 20 y, debido a ello, ha sido llamada “una pintora ultraísta” por Isaac del Vando Villar en su artículo homónimo (Plaza Chillón, 1996, pág. 306; Lladó Pol, 2012, pág. 509), que apareció en el número 38 de *Grecia*, el 20 de enero de 1920, poco antes de que ella colaborara con sus xilografías (Gasillón, 2025, pág. 16). En los “textos plásticos” (Lorenzo Alcalá, 2009) que Norah Borges publicó en ambas revistas ultraicas, observamos que las obras no funcionan como una “decoración” de los poemas, aunque tampoco “traducen” su contenido, sino que adoptan una individualidad que dialoga con el conjunto textual, sin perder su naturaleza icónica propia, es decir, su función estética excedía el objetivo de ilustrar los textos, debido a que los grabados fueron creados de manera independiente, si bien todavía no habían sido compartidos públicamente en exposiciones o muestras. Además, gracias a este tipo de publicaciones de vanguardia podemos conocer varios grabados de su autoría, porque no ha quedado otro registro por parte de la artista, incluso, algunos no cuentan con la fecha de creación original y es complicado datarlos (Artundo, 1994). Como señala May Lorenzo Alcalá, se dificulta investigar en profundidad la primera etapa creativa de la grabadora y pintora, ya que sus obras están

⁹ Por ejemplo: el óleo “La Anunciación” (1920) y la acuarela sobre papel “Bodegón con mujer” (1919) (Lorenzo Alcalá, 2009, pág. 33). Como comenta Patricia Artundo (1994, pág. 44), entre los años 1920 y 1923, la artista prefería la técnica del grabado en madera antes que la pintura y el dibujo. Respecto de esta técnica, se conocen unos pocos en ese período: “Retrato de Guillermo de Torre” (1920), “Catedral” (1921), “Las tres hermanas” (1921), “Retratos” (1921), “Las cuatro hermanas” (1923), “Niños buscando ángeles” (1923) y “Niño y columna” (1923).

diseminadas en un enjambre de publicaciones de vanguardia españolas, francesas, belgas, polacas, argentinas y latinoamericanas en general –uruguayas, chilenas, peruanas, brasileñas–, no siempre asequibles ya que ella misma no fue demasiado comedida con sus óleos, grabados, tintas y dibujos previos a la década del 30; los que se conservan están desperdigados por lugares a veces difíciles de adivinar (2006, pág. 15).

Por otro lado, en su mayoría, los grabados borgeanos se diferencian de las ilustraciones o xilografías de otros artistas masculinos contemporáneos, en los cuales predominan figuras masculinas y escenarios urbanos en consonancia con la trama y el contexto socio-político representado, tal como algunos grabados de Wladyslaw Jahl y Rafael Barradas, quienes también colaboraron en las revistas ultraístas. En contraposición, las xilografías de Norah Borges –que combinan rasgos expresionistas, cubistas y rombistas, como señala May Lorenzo Alcalá (2009)– tienden a representar personajes femeninos asociados, con recurrencia, a la música, la maternidad o la religión. No obstante, la representación genera una ambigüedad en esas figuras andróginas, asexuadas, que parecen identificarse con mujeres por su vestimenta y los elementos circundantes que, como dijimos, suelen ser niños e instrumentos musicales, por lo tanto, la temática de los grabados gira en torno a una imagen cristalizada de mujer-madre (muchas veces, de Jesús) o las vincula con el talento para el arte.

Bibliografía

Artundo, P. (1994). *Norah Borges. Obra gráfica 1920-1930*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.

----- (1999). “Entre ‘La aventura y la orden’: los hermanos Borges y el Ultraísmo argentino”. *Cuadernos de Recienvenido*, n° 10, pp. 55-96.

Baur, S. (2006). “Norah Borges. Musa de la vanguardia”. En *Norah Borges, mito y vanguardia* (pp. 27-36). Neuquén: Museo Nacional de Bellas Artes.

Costa, A. y Foffani, E. (2006). "Retornar a Grecia: el olimpo magisterial de los poetas". En *Historia crítica de la literatura argentina V* (pp. 43-74). Noé Jitrik, director. Buenos Aires: Emecé Editores.

Dolinko, S. (2016). "Consideraciones sobre la tradición del grabado en la Argentina". *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, 5 de julio, s/p. <https://doi.org/10.4000/nuevomundo.69472>. 2 de octubre de 2025.

Galesio, M. y Melgarejo, P. (2020). "Norah Borges en los años 20 entre la vanguardia y lo íntimo". En *Norah Borges. Una mujer en la vanguardia* (pp. 52-63). Andrés Duprat, director. Buenos Aires: Museo Nacional de Bellas Artes, Ministerio de Cultura de la Nación.

García, C. (2023). "Apéndice. Las revistas del Ultraísmo: un coloquio. Introducción". En *Ultraísmo. La vanguardia histórica española* (pp. 462-466). Daniele Corsi y Jorge Mojarro, editores. Madrid: Iberoamericana-Vervuert.

Gasillón, M. (2025). "Norah Borges como artista y musa del Ultraísmo español. Un acercamiento a su intervención en la revista *Grecia* (1920)". *Catedral Tomada. Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Universidad de Pittsburgh, Estados Unidos, vol. 13, n° 24, julio, pp. 119-146. <https://catedraltomada.pitt.edu/ojs/catedraltomada/article/view/680>. 2 de septiembre de 2025.

"Grecia (Sevilla)". Biblioteca Nacional de España, sección de Catálogos de la Hemeroteca Digital. <https://hemerotecadigital.bne.es/hd/es/issn/1699-3896>. 10 de septiembre de 2025.

Lorenzo Alcalá, M. (2006). "Norah vanguardista o la construcción de un estilo". En *Norah Borges, mito y vanguardia* (pp. 15-26). Neuquén: Museo Nacional de Bellas Artes.

----- (2009). *Norah Borges: La Vanguardia Enmascarada*. Buenos Aires: Eudeba.

Lladó Pol, F. (2012). "El viaje como generador del gusto. La respuesta de Norah Borges a la experiencia del viaje a Mallorca". En *Actas del Simposio Reflexiones sobre el gusto, celebrado en Zaragoza del 4 al 6 de noviembre de 2010* (pp. 505-521). Ernesto Arce [et al], editores. Zaragoza: Institución Fernando el Católico.

Plaza Chillón, J. (1996). "Entre el ultraísmo y el surrealismo: una aproximación a la estética de Norah Borges (1918-1936)". *Arenal. Revista de historia de mujeres*, vol. 3, nº 2, julio-diciembre, pp. 303-330.

"V-ltra (Madrid)". Biblioteca Nacional de España, sección de Catálogos de la Hemeroteca Digital. <https://hemerotecadigital.bne.es/hd/es/issn/0212-9922>. 15 de septiembre de 2025.

Videla, G. (1963). *El Ultraísmo. Estudios sobre movimientos poéticos de vanguardia en España*. Madrid: Gredos.

Exilios y viajes hacia lo real. Memorias de Rafael Alberti en *Sonríe China* (1958)¹

Kon, Fermina (IEGE – FFyL – UBA)
Roca, Lucía María (IEGE – FFyL – UBA)

Introducción

184

En su lucha contra el fascismo español y asumiendo un fuerte compromiso político, en el año 1957 Rafael Alberti será invitado a China junto a la escritora María Teresa León, quien además era su esposa. Bajo directiva del gobierno chino, el viaje tenía por objetivo tomar contacto con los cambios sociales surgidos de la Revolución Comunista. “Los viajes y cursos de formación en el marco de la “diplomacia entre pueblos” fueron una de las principales vías a través de las cuales numerosas personalidades y organizaciones argentinas se embebieron más o menos críticamente en la experiencia oriental.” (Rupar, 2021: 205). Tal como Mao Tse-Tung sostenía en las intervenciones en el Foro de Yenan sobre Arte y Literatura (1942), existía la necesidad de los artistas y escritores revolucionarios de ir hacia las masas para observar, experimentar, estudiar y analizar todas las formas vivas de existencia y de lucha.

Pensamos en *Sonríe China* (1958) como un relato particular que aquellos escritores logran emprender. Se revela no sólo una dimensión emocional y afectiva hacia la República, sino también un sentimiento de lucha colectiva y una fuerza esperanzadora presente en aquella revolución. Allí, se encuentran con una república que pareciera estar fuera de este mundo, una civilización en donde una nueva forma de vida está siendo desarrollada. De este modo, Alberti describe de forma poética y sumamente detallada el espacio en el que se encuentran, generando un registro visual a través de la literatura de viajes.

Diversos autores de diferentes disciplinas han estudiado a Rafael Alberti desde enfoques sumamente fructíferos. Enrique Llopis (2013), con quien Alberti trabajó en el ámbito musical, propone una reconstrucción de ciertos aspectos de la vida del escritor desde una labor casi periodística. Producto de la sorpresa

¹ Esta investigación en curso forma parte de un proyecto mayor dirigido por la Dra. Andrea Giunta, Viajes y diásporas en el arte de América Latina, IIEGE, FFyL, UBA.

que en la Argentina no exista un libro que testimonie el paso de Rafael Alberti y María Teresa León en el Argentina, Llopis decide llevar a cabo un trabajo de archivo que funcione como testimonio de la experiencia de exilio transcurrida entre 1940 a 1963 de los escritores; siendo este país donde ambos desarrollaron la mayor parte de sus obras literarias de la mano de la editorial Losada, “la editorial de los exiliados”.

En cuanto al análisis de lo literario relacionado al exilio, los aportes de Marina Casado Hernández (2016), María Eugenia Alava Carrascal (2023) y Elaine Gracioli Rodrigues (2016) resultan claves para pensar en los recursos que el escritor empleaba a la hora de materializar la complejidad de su situación tanto a nivel simbólico como emocional. En sintonía, Juana Martínez Gómez (2012) repone los primeros movimientos de Alberti en Argentina desde una perspectiva histórica, ayudando a identificar lo que el poeta llevó a cabo en el momento inmediatamente posterior al exilio de su España natal. Desde un lugar más específico y relacionado al objeto de estudio que aquí nos compete, David García Ponce (2018) lleva a cabo un análisis de *Sonríe China* en conjunción con otra obra realizada por otro escritor español que se encontraba exiliado. García Ponce se detiene en aquel paisaje cultural que estos intelectuales generan sobre China, teniendo en consideración la invitación que lleva a cabo el gobierno de Mao Tse-Tung para con ellos.

No obstante, notamos una vacancia de posturas teóricas que sean capaces de tomar el objeto de estudio desde la interdisciplinariedad artístico-estética. Las ilustraciones presentes en *Sonríe China* son prácticamente ignoradas, siendo necesario un cambio de perspectiva: no se trata de analizar la poesía, los relatos y las tintas desde su individualidad, sino desde la conjunción de las mismas y lo que esa agrupación produce.

Este giro metodológico, a diferencia de las investigaciones realizadas hasta el día de la fecha, busca analizar el conjunto de obras en su contexto de circulación y recepción, entendiendo a *Sonríe China* como un objeto estético en sí, como una búsqueda constante en la construcción de “lo real”, de la lucha colectiva que se manifiesta en una expresión individual en conjunto con su dimensión traumática. De un proceso revolucionario que se expuso a sí mismo como

potente, subversivo y explosivo pero que resultó a la vez dramático, traumático y doloroso. Una sociedad que era partícipe y espectadora de una transformación que no puede ser pensada, quizás, sin esa cuota de daño.

Como investigadoras formadas en teoría, análisis, crítica e historia del arte, resulta fundamental señalar esta posición desde la que se escribe el presente trabajo. Aquí, disciplinas como la historia, la literatura y los estudios sobre arte se entrecruzan, ofreciendo una perspectiva rica y novedosa. Se busca brindar herramientas para el análisis de *Sonríe China* en sus particularidades, pero también desde anclajes más bien abarcativos. Consideramos que lo literario no debe estar aislado de la visualidad que *Sonríe China* propone. Se trata de un objeto estético que conjuga diferentes elementos, teniendo una circulación y recepción específica.

La ponencia estará dividida en una serie de apartados donde se desarrollarán los ejes propuestos. *Exilio, trauma y Guerra Civil en España* está dedicado a presentar el contexto político y social complejo en el que se encuentra España y la repercusión que tiene en Rafael Alberti como militante activo, llevándolo posteriormente al exilio argentino. *China y la Revolución Comunista* describe los comienzos de la conformada República Popular de China, los alcances e influencias en los países latinoamericanos y la invitación de los intelectuales a “la sagrada tierra”. *Lo literario en Sonríe China* amplía el estado de la cuestión para situarnos en lo previamente analizado del texto por otros autores y dar lugar a las *Ilustraciones de Sonríe China*. Allí, se intentará plantear una novedad en el análisis: ¿qué sucede con aquellas imágenes dentro del texto que no fueron analizadas en su individualidad, sino como meros anexos de los escritos? ¿Qué potencialidad tienen? Por último, en las *Reflexiones finales* se concluye el análisis principal enmarcando al libro como una huella y vestigio del pasado, en el cual la imagen cobra una relevancia particular en la conformación de “lo real” vinculado con la noción de objeto estético.

Exilio, trauma y Guerra Civil en España

Antes de profundizar en un análisis minucioso de las obras presentes en *Sonríe China*, creemos prudente recurrir a un contexto histórico y político que dé

cuenta del entramado social en el que está inmerso Rafael Alberti ya que, tal como presenta Llopis (2013), es complejo intentar comprender la producción literaria del intelectual sin tener presentes los acontecimientos políticos de su tiempo que lo han marcado e incentivado a expresar públicamente sus más profundas ideas.

España inicia, desde 1930, un proceso de gran inestabilidad política y descontento social. Regido bajo gobiernos conservadores, protectores de los grandes beneficios y privilegios de unos pocos; Alberti mantiene una actividad intelectual y cultural cada vez más intensa. Su afiliación al Partido Comunista, su participación y deber social asumido en los próximos años es alentado por María Teresa León, a quien conoce en 1929. Escritora, dramaturga, traductora y reconocida militante comunista en defensa de los derechos de las mujeres, estimula la relación del escritor con el compromiso político. Un compromiso que él ya había manifestado anteriormente, pero que de la mano de ella se asienta y define aún más.

En 1933 fundaron juntos la *Revista Octubre, Escritores y Artistas Revolucionarios*, una revista quincenal, de clara filiación comunista, publicada en Madrid entre 1933 y 1934 durante la Segunda República. La revista afianzó por un lado, tal como plantea García Ponce (2018), las relaciones intelectuales entre Rusia y el gobierno republicano y, por otro, la concepción de la literatura como instrumento de lucha ideológica. En 1936 lanzaron también la revista *El Mono Azul*, auspiciada desde la Alianza de Intelectuales Antifascistas para la Defensa de la Cultura. Estos dos acontecimientos nos permiten visualizar a ambos personajes como parte de un entramado de militancia donde sus obras, publicaciones y discursos se ponen al servicio de las necesidades de un país y de un pueblo.

“En 1936, mientras el poeta desempeña el cargo de Secretario de la *Alianza de Intelectuales Antifascistas*, la izquierda se presenta en bloque a las elecciones, conformando el *Frente Popular*, y obtiene un holgado triunfo. La inestabilidad política, sin embargo, sigue siendo una constante.” (Llopis, 2013: 77) Bajo el liderazgo de los generales Emilio Mola y Francisco Franco, se intenta derrocar al gobierno democrático de la Segunda República. Sin embargo, el alzamiento no

prosperó en todo el país, lo que resultó en una división territorial entre las zonas controladas por los insurgentes y aquellas que permanecieron leales a la República; dando lugar a un período crucial en la historia de España.

La Guerra Civil Española ha marcado un parteaguas a nivel internacional, generando que voluntarios de diferentes partes del mundo se sumaran en solidaridad a la causa republicana.

Así como escribe Paul Preston (2011), tras la victoria a finales de 1939, alrededor de 20.000 republicanos fueron ejecutados; muchos más murieron de hambre y enfermedades en las cárceles y campos de concentración. A más de medio millón no les quedó otra escapatoria que el exilio, mientras otros acabaron en los campos de internamiento franceses. Sumado a la gran devastación de las principales ciudades, la pérdida del patrimonio histórico y la economía destrozada; muchos intelectuales y personajes de la cultura española sufrieron las consecuencias de la tragedia. Exilios, prisiones, muertes. Gran parte de la Generación del 27, de la que Alberti formó parte, buscó refugio en países como Francia, México y Argentina.

Sobre el viaje de los Alberti y la decisión final de establecerse en Buenos Aires existe una polémica no resuelta, comenta Llopis (2013). Si bien en muchas ocasiones se ha escrito que el destino final de la pareja era Chile, mientras Buenos Aires era solo una escala obligada para residir finalmente en el país vecino; hay argumentos que sostienen que la decisión de residir en la Argentina ya había sido tomada con anterioridad. En el prólogo de *Imagen primera de María Carmen Portela*, Alberti hace mención sobre la gran insistencia por parte de Amparo Mom en que se instalen en Buenos Aires: “Por ella, sólo por ella había elegido a su país como mi casa para mi destierro. En Francia, hacía un mes escaso, me lo pidió con insistencia.” (2013: 129)

Al llegar en marzo de 1940 al puerto de Buenos Aires, son recibidos por intelectuales, artistas y camaradas del Partido Comunista entre los que se encontraban la cónsul chilena Marta Brunet, la escultora María Carmen Portela, Rodolfo Aráoz Alfaro, Raúl González Tuñón, Carmen de la Serna de Córdova, Cayetano Córdova Iturburu, José Portogalo, Margot Portela Parker, Sara Tornú,

Pablo Rojas Paz, Manuel Ángeles Ortiz, Arturo Mom, Maricarmen y Gor Muñoz, Juan Paredes, Andrés Mejuto y A. Guerra. (2013: 125) (Fig. 1)

Durante el primer tiempo del exilio en la Argentina, ambos escritores e intelectuales han trabajado laboriosamente para procurar sus medios de subsistencia. El Partido Comunista Argentino poseía una infraestructura que les brindó una importante cobertura y les permitió acceder a la participación en eventos culturales, notas periodísticas y viajes a diferentes países.

En 1940, al partir para la Argentina desde Marsella, María Teresa León escribe en sus memorias:

“Y dejábamos nuestra casa de París con sus libros, con nuestras sombras... Dejábamos atrás la tragedia de los campos de concentración que luego los alemanes iban a perfeccionar en el más rabioso experimento de exterminio del enemigo que conoce la historia: dejábamos nuestra historia escrita por miles de pies, de ojos, de manos... Una costra de errante iba a extenderse sobre la tierra, buscando sobrevivir. Cientos de seres, miles, ni vivos ni muertos, íbamos por los caminos en un estado de incertidumbre, como si tuviéramos dormidos los pies o insensibles el alma. Nos sabíamos expulsados de algo más que de España.” (Llopis, 2013: 119)

Es necesario reflexionar acerca de esta última frase. En un mundo cambiante y convulsionado por los conflictos armados basados en disputas políticas, económicas e ideológicas, la situación de María Teresa León y Rafael Alberti encarna las particularidades de aquel momento histórico. El dolor marcado por el exilio y el desarraigo físico con la tierra de origen se expresa en aquel “saberse expulsado” mencionado anteriormente, una expulsión que no es sólo individual sino también colectiva.

Nos interesa vincular esto último con lo expuesto por José María Ruiz Vargas (2006) en relación a la idea del trauma y la memoria en la Guerra Civil y la dictadura franquista:

“Las situaciones de violencia, amenaza y sufrimiento extremos dejan marcas indelebles en el territorio más íntimo ypreciado de los seres humanos, aquel en el que confluyen su mundo emocional, su universo cognitivo y su código moral. Cuando esto ocurre, nos encontramos cara a cara frente al trauma, que

etimológicamente significa herida, y que se sustantiva, en efecto, en una herida emocional grave, además de en un serio daño cognitivo y en un profundo estrago moral” (2006: 9).

Son aquellas “marcas indelebles” las que se encuentran en cada página de *Sonríe China*, marcas que representan un sentimiento colectivo de lucha pero también de esperanza, casi como una utopía.

China y la Revolución Comunista

En 1949 se funda la República Popular China y, en la primera proclama lanzada el 1 de octubre, el Gobierno Chino ya afirmaba que “estaba preparado para establecer relaciones diplomáticas con cualquier gobierno dispuesto a observar los principios de igualdad, mutuo beneficio y mutuo respeto de integridad territorial y soberanía.” (Rupar, 2021: 203) No obstante, los países latinoamericanos, en el contexto de Guerra Fría y por reparos político ideológicos de los gobernantes, se encontraron lejos de reconocer la nueva república.

Es así que, con el objetivo de romper el aislamiento, el Gobierno Chino advirtió que los vínculos no se limitaban a las relaciones entre los Estados, sino que era necesario gestionarlos a través de diversos agentes de la sociedad. Dicha política, escribe Rupar, ha sido denominada como “diplomacia entre pueblos” o “diplomacia cultural”, fuertemente utilizada en la década de 1950. De este modo, la autora considera que los viajes y los cursos de formación realizados en el contexto de esta diplomacia fueron una de las vías principales a través de las cuales personalidades, vinculadas o contactadas a través del Partido Comunista, se han embebido de la experiencia oriental. (2021: 205)

García Ponce (2018) también menciona este hecho al plantear que, con Mao Tse-Tung al poder, el Gobierno Chino tenía como horizonte transmitir el bienestar y el progreso a otros países comunistas o intelectuales afines a la ideología. Mao lo expresa claramente en el Foro de Yenan sobre Arte y Literatura en 1942:

“Para vencer al enemigo, hemos de apoyarnos ante todo en el ejército que tiene los fusiles en la mano. Pero éste no basta por sí solo; necesitamos también un ejército cultural, que es absolutamente indispensable para estrechar nuestras propias filas y derrotar al enemigo.” (Tse-Tung, 1942: 67)

El arte y la literatura se convierten así en el arma más poderosa para unir y educar al pueblo. Obreros, campesinos y soldados se convierten en el público destinado al que los artistas debían servir. Las ideas y sentimientos de los artistas y escritores debían fundirse con los de las grandes masas del pueblo, debían comprender y estudiar las distintas clases de la sociedad. Solo al hacerlo obtendrían “un contenido rico y una orientación justa.” (1942: 72)

Bajo el intento de promover un renacimiento literario y ensanchar el horizonte de los jóvenes escritores chinos, Rafael Alberti y María Teresa León son invitados por el gobierno de la República Popular China a viajar a su país. En 1957 concretan el viaje junto a su hija Aitana:

China

En delgado papel o abrigantada
seda, con agua tinta de todos los colores,
sólo te conocía vagamente pintada
por el grácil pincel de tus pintores.
Sólo te conocía
como un herbario, un pabellón de flores,
entre el temblor de la caligrafía.

(...) Y escuché cómo fuiste sin piedad despojada
por los tigres de adentro y los lobos de afuera,
cómo en tu pobre carne viril, atravesada,
y vendida al desprecio de la mano extranjera.

Y sufrí por ti entonces y di por ti mi sueño
y bregue como pude para tu nueva vida
y despertarme un alba bajo el jardín risueño
de tu maravillosa primavera florida. (Alberti, 1958: 26)

Lo literario en *Sonríe China*

Anteriormente se mencionó a David García Ponce (2018), autor fundamental en lo que a este apartado compete. A continuación, se presenta un desglose de ciertos puntos que devienen claves en el desarrollo de esta investigación.

Considerando la situación política de la España de mediados del siglo XX resulta posible establecer que la literatura española de aquel período se ubica en un “mapa disperso” (2018: 159). La creación literaria, desde esa posición de exilio, devino en una toma de posición política, una puesta al servicio de aquella causa antifascista. La narrativa de viajes resultó un modo de exponer esa situación, partiendo de una experiencia personal que supera la mera crónica literaria.

Se mencionó anteriormente la invitación que Rafael Alberti y María Teresa León recibieron por parte del Gobierno de China con la intención de que los primeros “aportasen en sus trabajos una imagen favorable del momento histórico” (2018:162). Es en esta literatura de viajes, como un género flexible y abierto, donde ambos narran sus impresiones y vivencias cargadas de un fuerte optimismo: “Esto es una canción para las personas que pasan y quieren escuchar sin prejuicios ni cerrazón mentales ni reservas lo que ven dos viajeros al recorrer un país, un gran país tendido hacia el futuro.” (Alberti, 1958: 20)

Sonríe China

China sonríe... ¡Qué gracia,
cuánta preciosa sonrisa!
Sonríe el alba... Y el sol
es una larga sonrisa.
Sonríe el agua... Y el campo es una larga sonrisa.
Sonríe el niño... Y la estrella
es una larga sonrisa.
La mujer sonríe... El hombre
es una larga sonrisa.
China sonríe... Y el mundo
es una larga sonrisa.
Una nueva flor se ha abierto
en los jardines de China. (Alberti, 1958: 15)

El poema anterior da cuenta de ese carácter idealizado y extremadamente positivo expuesto al comienzo de este apartado. China, desde la visión de Alberti, parece volverse un elemento más de la naturaleza, un territorio que se funde entre el sol, el mar y las estrellas. China como un jardín repleto de flores que están comenzando a florecer, de eso se trata. Resulta clave destacar cómo este tipo de poesía no presenta grandes complejidades en su estructura, presentando una suerte de “simpleza” que puede ser interpretada por cualquier persona, independientemente del conocimiento previo que traigan de China o sobre la poesía como género literario. Hay una clara intención panfletaria y propagandística.

García Ponce destaca también como “se trata de una obra con contenido ideológico, pero sin descuidar los principios estéticos” (2018: 166). Aparecen tanto menciones como referencias explícitas a aquellos paisajes, lo urbano y las actividades productivas que China presenta. De la misma forma, la atención que Alberti brinda a cada detalle y el tiempo que se destina a admirar aquella nueva nación implica una añoranza a aquella España que tanto el poeta como María Teresa León dejaron atrás.

Ilustraciones de *Sonríe China*

Sonríe China cuenta con diversas ilustraciones intercaladas entre la prosa, la poesía y los relatos. Aquellos dibujos y pinturas tienen una intención de documentar aquel universo nuevo al que Rafael Alberti y María Teresa León se exponen. Cabe destacar que Alberti no poseía una formación académica en dibujo y pintura, por lo que se trata de imágenes realizadas de manera autodidacta.

Enrique Llopis (2013) comenta en una breve introducción a los años de Alberti en España, el intento del joven español en dejar los estudios formales para dedicarse exclusivamente a su vocación: la pintura. Como parte de un ejercicio continuo de aprendizaje, Alberti visitó con frecuencia y constancia el Casón, el palacete del rey Felipe IV en Madrid, y el Museo del Prado para ejercer el oficio de copista frente a las grandes obras de arte. (2013: 52)

No obstante, es a partir de 1920, el día de la muerte de su padre, que siente presente su vocación poética. Comienza a sentir que la pintura y el dibujo le son insuficientes para volcar sus emociones y pensamientos. Sin embargo, no va a desligarse por completo de dicha disciplina. En varias ocasiones, el escritor menciona su participación en exposiciones de arte plástico en las que participa con dibujos y pinturas, como es el caso de la exposición en el Ateneo de Madrid en 1922 que, ya alejado de su actividad pictórica, decide aceptar la invitación y asistir a la apertura; o en 1954, en la Galería Van Riel de Buenos Aires, donde realiza la exposición *Homenaje al Trimilenario de la fundación de Cádiz*: “(...) cerca de Florida, una galería muy pequeña... yo hice muchos dibujos muy buenos... una exposición de cuadros bien hecha, no eran apuntes.” (2013: 367)

Lo mismo sucede en 1958 al escribir *Sonríe China*. Las imágenes, más que como meros anexos de la escritura, conforman un relato propio. ¿Con qué representaciones nos encontramos? ¿Qué nos cuentan?

Si observamos los títulos podemos analizar cómo los mismos refieren a lo temático de las tintas, conceptualizando el contenido de las mismas. No obstante, la alta capacidad expresiva presente en el uso del color y en la variedad tonal que permite la técnica produce un efecto sumamente particular. En muchas ocasiones, incluso, no condice el color que Alberti asigna con el color “verdadero” que aquellos pedazos de mundo poseen.

El primer acercamiento que tenemos de la gran obra de Alberti y León es una pintura. Apenas abrimos el libro, incluso antes de la presentación del título, nos encontramos con una composición vertical que ocupa gran parte del tamaño de la hoja. *Ópera de Pekín* (fig. 2) es el título de la obra que da comienzo al relato del viaje a China. Una breve frase, por debajo, acompaña la imagen: “¡Oh si hubiera relámpagos de flores...”

La imagen se presenta sobre un fondo color negro, realizado de manera tal que no termina de cubrir el espacio compositivo. Sobre este color, varias figuras de colores vibrantes se hacen presentes. Advertimos sobre ellas texturas, tramas a partir de una pincelada que, en vez de ocultarse, se hace visible por medio de la técnica.

Si bien en algunas se aprecia una realidad figurada en donde se pueden reconocer escenas, personas y objetos; en esta tinta se percibe una figuración que por momentos parece desdibujarse, exponiendo solo los componentes mínimos para que el lector/espectador tenga la capacidad de ser preciso sobre aquello que está frente a sus ojos.

“Los emperadores de China, a lo largo del tiempo, han sacudido muchas veces sus largas mangas floridas, agitándolas contentos, como hemos visto en la Ópera de Pekín, ante los saneados negocios de la deliciosa mercancía. Regreso de ver con mis propios ojos los telares que la reina mítica entregó a sus hijos preferidos” (Alberti, 1958: 53-54)

Considerada una de las máximas expresiones de la cultura de China, existe una clara intencionalidad de remarcar, a través de este símbolo identitario cultural, la propia idiosincrasia del pueblo chino, la cual Alberti parece admirar con profundidad. Un modo de ser asociado al esfuerzo y el sacrificio de millones de personas que creían que, en su accionar, construían un mundo nuevo, en un tiempo nuevo para su nación:

“En China se comienza una cosa y se persevera. Desde los siete u ocho años se marca el destino, por ejemplo, de un actor de la Ópera de Pekín. (...) Por ese ensayo continuo llegan a la rarísima perfección, que asombra, sin improvisar nunca.” (Alberti, 1958: 55)

Cabe destacar que el uso de la tinta en la representación en las artes constituye una tradición en China que data desde hace siglos. Aquí, Alberti toma ese imaginario visual en pos de producir una imagen propia que expone su punto de vista del mundo, su subjetividad y su posición particular. China es vista desde su posición de extranjero. *Sonríe China* deviene una representación de China desde aquella extranjería producto de exilios y migraciones por el mundo.

“(...) ¡Pekín, Pekín! El aire se ilumina.

Y todo es ya como si el sol abriera

la sonrisa de China

en los labios de su bandera.” (Alberti, 1958: 12)

Como segunda ilustración a analizar fue seleccionada *Andamiaje de Bambú* (fig. 3) que se presenta un poco antes de la página número sesenta. Se perciben las cañas dispuestas en cuadrícula y el dibujo se presenta en perspectiva. Unos pequeños puntos se esparcen por todo el fondo, generando una sensación de profundidad en el ojo del lector. Alberti aquí utiliza un verde oscuro en conjunción con colores tierra para figurar aquellos nudos que tanto caracterizan al bambú. Tal como lo indica el propio poeta en cuestión:

“El bambú es la planta milagrosa que sirve para todo. (...) Los hay de troncos sin el menor nudo y los hay nudosos. Los hay gruesos que se comen ellos solos toda la savia de la tierra, y los hay chicos y generosos, que se dejan comer en mil salsas distintas por los seres humanos.” (Alberti, 1958: 58)

En sintonía, cabe destacar cómo Alberti mixtura aquella ilustración con el relato aquí citado. Hay una clara intención de homenajear a este material no solo desde el plano utilitario y productivo, sino también desde lo simbólico y cultural. Efectivamente, el ciudadano de aquella república podía tomar las características del bambú para pensarse también a sí mismo, tal como se expresa a continuación:

“El bambú es la apoyatura, el amigo fácil, el compañero que no nos abandona. todo puede confiarse a este árbol de las mil utilidades que, como el pueblo chino, no se quiebra en astillas sino se curva, flexible, igual que acero vegetal bien templado, y cuando se recobra, está otra vez igual, de nuevo intacto, dispuesto siempre a comenzar la vida.” (Alberti, 1958: 58)

Unas páginas luego se presenta una ilustración titulada *Campos de arroz* (fig. 4), en donde se percibe un grupo de cuatro personas llevando a cabo las tareas agrícolas vinculadas al arroz, el cereal capaz de alimentar a la República China en su totalidad. Las cuatro figuras trazadas son prácticamente iguales, como si estuvieran repetidas.

Las escenas presentan acciones de la vida cotidiana vinculadas al comercio y al trabajo de la tierra. Hay una intención de presentar a esta sociedad desde las actividades económicas, culturales y las tareas de reproducción de la vida cotidiana. Son ilustraciones que de forma paradójica complejizan esa realidad que Alberti vivencia, pero que la vuelven también accesible. Se trata de un doble

proceso de asimilación que el pintor realiza para llegar a representar aquella porción de mundo. Así, devuelve una visión de China occidentalizada, produciendo un imaginario visual que expone ese lente particular. En otras palabras, podríamos indicar que se trata de una China observada desde la mirada de un europeo.

Reflexiones finales

Georges Didi-Huberman (2018) propone un vínculo particular entre la imagen y lo real, apelando a la figura del incendio. Se trata de la dicotomía misma que encierra una imagen, dicotomía que la motoriza y que, a la vez, contribuye a su desaparición. Hay un universo inconmensurable de imágenes que se compone de lagunas tanto como de cosas observables. Las imágenes se vuelven entonces inmediatas y mediatas al mismo tiempo, ardiendo desde su estructura más profunda en aquel contacto con la realidad. La imagen revela elementos mientras esconde y engaña sobre otros. De esta manera, *Sonríe China* puede ser analizado desde esta lógica, pensando en aquellas contradicciones internas que impulsaron la producción de este libro en cuanto documentación de lo real, articulando así la Historia y la memoria.

Entendemos *Sonríe China*, entonces, como un archivo y documento histórico de aquella época, que reclama ser revisado en la actualidad como una huella epocal capaz de iluminar nuestro presente. Constituye una imagen de lo real en tanto y en cuanto sigue produciendo significaciones al ser revisitado. La imagen, de esta manera, no se presenta como un simple reflejo de lo real, sino como el terreno en donde esto último, como categoría, tiene la potencialidad de existir.

Como bien ya se expresó hasta aquí, el presente trabajo propone un enfoque interdisciplinario a la hora de abarcar este complejo objeto de estudio, buscando desjerarquizar las diferentes posiciones en torno al uso de las disciplinas que las investigaciones hasta el día de la fecha llevaron a cabo.

Consideramos que las ilustraciones, lejos de ser un simple anexo de imágenes o una mera representación visual del contenido temático de la prosa, poesía y los relatos, deben ser analizadas desde sus especificidades. No debemos pasar por

alto que estas ilustraciones sobre China no poseen una ubicación aleatoria en el libro aquí analizado, sino que, contrariamente, tienen la clara intención de producir un efecto específico en el lector que no puede ser subestimado. Asimismo, traer a colación la noción de objeto estético implica pensar incluso en el diseño editorial de *Sonríe China*. Se trata de un artefacto sígnico en donde las partes que lo configuran no pueden ser diseccionadas, sino que deben ser trabajadas en su conjunto.

Fuentes

Alberti, R., León, M. T. (1958) *Sonríe China*, Muchnik.

Bibliografía

Alava Carrascal, M. E. (2023). La obra poética del exilio de Rafael Alberti como literatura testimonial. *Revista Fuentes Humanísticas*, 35(66), 157-172. <https://doi.org/10.24275/ARNF1953>

Casado Hernández, M. (2016). *Oscuridad y exilio interior en la obra de Rafael Alberti*. [Tesis de Doctorado, Universidad Complutense de Madrid]. Repositorio Institucional- Facultad de Filología.

Didi-Huberman, G., Chéroux, C., & Arnaldo, J. (2018) *Cuando las imágenes tocan lo real*. Círculo de Bellas Artes.

García Ponce, D. (2018). La imagen de China en la literatura del exilio y la configuración de un paisaje cultural. *Quaderns de Filologia: Estudis Literaris*, XXIII, 157-180. <https://doi.org/10.7203/qdfed.23.13468>

Gracioli Rodríguez, E. (2016) *Arte y poesía en la obra del exilio de Rafael Alberti: La transposición de los paisajes europeo y americano*. [Tesis de Maestría, Universidad de Buenos Aires]. Repositorio Institucional - Facultad de Filosofía y Letras, UBA.

Llopis, E. (2013) *Rafael Alberti. La deriva de un marinero en tierra argentina (1940-1963)*, Ediciones De Aquí a la Vuelta y Centro Cultural de la Cooperación.

Martínez Gómez J. (2012). Alberti en la Argentina: los primeros pasos del exilio. *Revista de Filología Románica*, 255-264.
https://doi.org/10.5209/rev_RFRM.2011.38701

Ortega, J. (2022) Los dragones y los ríos: los viajeros latinoamericanos en la China roja. *Ciencia Nueva: revista de historia y política*, 6, nº1, 142-160.
<https://doi.org/10.22517/10.22517/25392662.25000>

Preston, P. (2011), *El holocausto español. Odio y exterminio en la Guerra Civil y después*, Penguin Random House Grupo Editorial.

Rupar, B. (2021), Viajeros argentinos a China en el marco de la “diplomacia entre pueblos” (1950-1965), *Cahiers des Amériques latines*, 94, 203-227.
<https://doi.org/10.4000/cal.11645>

Tse-Tung, M. (1942) Intervenciones en el foro de Yenán sobre Arte y Literatura. En *Obras Escogidas de Mao Tse-Tung Tomo III* (pp. 67-98). Ediciones en Lenguas Extranjeras de Pekín (1972).

Anexo de imágenes



Fig. 1



¡Oh si hubiera relámpagos de flores...

Fig. 2

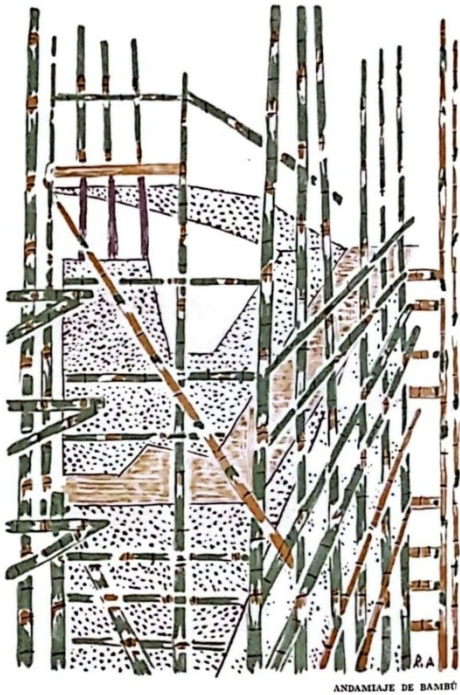


Fig. 3



Fig. 4

Pueblo mapuche e interseccionalidad: lengua, saberes y territorialidad en *Newen* y *Tierra adentro*

Rodríguez Marino, Paula (UNRG)

Introducción

201

En este trabajo estudiaremos los filmes *Newen* (Myriam Angueira, 2014) y *Tierra Adentro* (Ulises de la Orden, 2011) que son dos documentales que tratan temáticas vinculadas con el pueblo mapuche a pesar de sus diferencias técnicas y narrativas. Los objetivos son analizar los filmes a través de tres ejes: el primero es lo que llamaremos relaciones con el saber, el segundo tiene que ver con dar cuenta de cómo las territorialidades aparecen en las narrativas y el tercero se trata de ahondar en las temporalidades que se ven reflejadas en las producciones. Además, de estos indagaremos la relación que en los filmes se establece con la lengua mapuche. Nos proponemos también señalar algunas características relacionadas con la presencia de ancianos y de jóvenes en uno y en otro filme, así como la de varones y de mujeres.

El enfoque es el que proviene de la perspectiva interseccional para la cual no hay primacía de los términos género, raza/etnia¹ o clase social sino que se expresan de forma simultánea. Cada concepto se debe interpretar en conjunto con él con el otro como parte de un todo indisociable (Viveros Vigoya, 2016, p. 7-8) Para realizar el análisis utilizaremos los aportes de Aumont (1995) para ver cuestiones sobre la narrativa fílmica y de Casetti y Di Chio (1991) para el análisis de las temporalidades del relato, así como también, los señalamientos de Benedetti (2011) sobre el territorio.

La hipótesis es que las representaciones de las mujeres mapuche en *Newen* están asociadas a motivos que tienen que ver con la naturaleza, en cambio, en los casos de los personajes varones de *Tierra Adentro* se destaca el viaje iniciático. A su vez, mientras que en *Newen* la naturaleza es un lugar de partida, en *Tierra Adentro* parece ser de llegada.

¹ Conservamos la noción de raza tal y como aparece en los textos sobre interseccionalidad donde incluso, en algunos casos, se la reivindica.

Las relaciones con el saber

La perspectiva del saber está pensada como uno de los elementos que componen la perspectiva feminista en la que se inserta la interseccionalidad. Concebimos el saber que ponen en escena los personajes como conocimiento situado (Haraway, 1995)- poniendo en evidencia el lugar desde el cual se enuncia, haciéndolo explícito y asumiendo su subjetividad. Se trata de apuntar hacia un tipo de objetividad radical que implica el punto de vista desde el cual se habla para pensar esos saberes². Saberes que son parte de la cosmovisión mapuche.

El vínculo que mantienen las *kimchis* (ancianas sabias) y sus familiares con la naturaleza está presente en *Newen* en plano y contraplano (Aumont, [et.al.](#), 1995, p.169) Pueden verse en las escenas en las que la entrevistadora, la directora, conversa con su guía en la comunidad tehuelche-mapuche de Nahuelpan³. Hay planos generales de la montaña y de la casa de la anfitriona y guía, Patricia, que se articulan con los planos medios y primeros planos de (Magny, 2005, p. 39) la directora y de la guía. En una de esas secuencias, hay planos en los que a duras penas se ven las manos o la silueta de Angueira, la directora. Por el contrario, la cámara se centra en Patricia resaltando cómo relata la historia de sus antepasados. Es destacable la inserción de la directora dentro de la diégesis lo que se complementa en algunas escenas con las descripciones del diario de viaje. La estructura que tiene *Newen* se relaciona con la de una *road movie*. El filme tiene elementos del modo poético y del modo reflexivo (Nichols, 1997), en el primer caso por la relación de las imágenes con lo sensorial, los cortes abruptos, las imágenes que parecen poco vinculadas desde el punto de vista lógico. Es reflexivo en lo que respecta a la inclusión de la directora en la puesta en escena que resalta el aspecto construido del documental.

² Utilizamos este concepto, aunque no se trate de conocimiento científico sino de saberes de tipo práctico por la importancia del carácter situado. Se trata de potenciar este tipo de conocimiento en conjunto con la interseccionalidad como parte de otra apuesta epistemológica que subraya la importancia del conocimiento encarnado en cuerpos y experiencias lo cual revaloriza, justamente, las relaciones sociales de género, raza, clase, entre otras.

³ La Comunidad de Nahuelpan está cerca de Esquel en la provincia de Chubut (Municipalidad de Trevelín y sus parajes, 03/10/24).

Newen a través de pequeñas historias pone en escena el género (mujeres) y a los pueblos originarios (mapuche). También destaca la relación de la cultura mapuche con la naturaleza. En el filme se hace referencia a los conocimientos sobre medicina mapuche, telar, mapuzüngun, entre otros saberes de las kimches (ancianas sabias). El tema de la transmisión y el del olvido de la lengua mapuche son elementos centrales en *Newen*. Es importante destacar la perspectiva interseccional (Hill y Bilge, 2016) en esta película: género, raza/etnia, clase social, edad aparecen superpuestos. En realidad, no se pueden separar empíricamente (Viveros Vigoya, 2016, p. 10). También aparece la pobreza en las comunidades. Doña Elia Namuncurá, una de las *kimchi*, recibe las plantas medicinales que usará (Imagen 1). Este es un saber que las ancianas sabias han pasado a la generación siguiente, la de sus hijas. Doña Elia es una mujer pobre mapuche que guarda sus conocimientos ancestrales. La interseccionalidad incluye estos saberes y la transmisión del idioma mapuche. Se trata de tradición y memoria parte de lo que el documental trata de recuperar. La importancia de las ancianas es crucial en la transmisión y por lo tanto, en la recuperación de esos saberes incluida la lengua.



Imagen 1. (Newen, Myriam Angueira, 2014). Doña Elia y Elida, su hija. Reciben unas raíces que les llevaron Patricia Lauquen y Myriam Angueira (min.16:46)

Doña Elia también recibe información sobre algunas raíces y plantas por parte de Patricia. Estamos frente a la interseccionalidad en términos de género, edad, clase social, educación, saberes. Esa noción sirve para pensar a las mujeres excluyéndolas de la idea de la “mujer universal” y las sitúa en su contexto,

determinada por la raza/etnia, la clase y la pobreza (Viveros Vigoya, 2016, p. 8). Son mujeres mapuches, de diferentes edades, de posición social humilde compartiendo saberes. La interseccionalidad es producto de sistemas de dominación históricamente situados permitiendo explicitar la construcción de la relación entre género y etnia/racialización.

Otro de los saberes ancestrales es el de Doña Julia Aburto, otra *kimchi*, de la Comunidad de Sierra Colorada⁴ que trabaja el telar de forma tradicional. Es heredado de sus ancestros y se puede ver que está hecho de maderas desiguales. En el plano anterior se ven las manos de Myriam, la directora, con el cuaderno rojo que es su diario de viaje. Es una de las autorreferencias que la insertan en la diégesis. Julia da muestras del uso del telar (Imagen 2) y Patricia la espera a su lado con el mate. Las dos mujeres mapuches comparten el ritual. La racialización, la edad y la clase social son elementos de la interseccionalidad junto con el género porque se constituyen en conjunto, influyen uno sobre el otro (Hill y Bilge, 2016, p. 16)



Imagen 2 (Newen, Myriam Angueira, 2014). Doña Julia en el telar (min.30:45)

⁴ Se encuentra a 17 kilómetros de Trevelín. (Municipalidad de Trevelín, 03/10/24)

En *Tierra Adentro* el vínculo con el saber lo establece Pablo con una *kimeltuchefe*⁵ en sus “clases” sobre la cultura mapuche y luego con el Ñizol Logko⁶, que proviene de Neuquén, quien le explicará algunas cuestiones del ritual que deberá realizar para pasar de la adolescencia a la adultez (Imagen 3). Las relaciones con el saber, en lo que respecta a la preparación para la ceremonia, tienen que ver con lo masculino desde quién lo prepara hasta quienes lo acompañan (su padre y su tío). Esas masculinidades no son, necesariamente, hegemónicas (Cornell y Messerschmidt, 2021, p.45). Esos aprendizajes que hace Pablo tanto de la *kimeltuchefe* como con el *Ñizol Logko* son parte de la historia de su pueblo, de sus tradiciones. También se debe pensar que esas masculinidades no hegemónicas están en relación con la clase social desfavorecida a la que pertenece Pablo y su familia, con la pobreza. Por lo tanto, hay que concebir esas masculinidades vinculadas con la etnia/raza en clave interseccional.

En *Tierra Adentro* un conflicto que surge con Pablo es que concurre a la *ruka* mapuche⁷ y, al mismo tiempo, continúa asistiendo a la iglesia católica. Allí hay una contradicción con los tipos de saber y con la “cosmovisión” mapuche. La historia de Pablo no es totalmente lineal. Aún en ese punto de la narrativa Pablo pareciera que debe optar por su legado o ceder a la imposición de la cultura blanca. La forma de presentar estos conflictos es cercana al modo observacional aunque, a partir de algunas secuencias con entrevistas, se aproxima también al modo expositivo⁸.

El saber es de las mujeres en *Newen*, son mujeres solas las ancianas y a las jóvenes se las muestra también de esa forma. Son mujeres que aparecen pobres, racializadas (Viveros Vigoya, 2016, p. 8), mayores, sabias, fuertes, resilientes, transmisoras de saberes y en eso consiste su feminidad. Pablo se presenta, en cambio, como la avidez, la duda y la indecisión, con el tiempo va ganando seguridad y firmeza en su camino de aprendizaje. Es de alguna forma un relato

⁵ Persona que enseña (Beltrán-Véliz, Tereucán- Angulo, Pérez-Morales, 2022)

⁶ Máxima autoridad mapuche que dirige un *rewe* compuesto por uno o más *lof* (Glosario, 21/05/25)

⁷ *Rukache* es casa para la cultura mapuche (Glosario, 21/05/25). En este filme parece constituir un lugar específico de encuentro.

⁸ Este documental no cuenta con locución en off como es típico del documental expositivo pero recupera parte de los aspectos argumentativos y lógicos.

iniciático. Este tipo de relatos son frecuentes en el cine sobre la Patagonia tanto masivo como independiente.⁹



Imagen 3. (*Tierra Adentro*, Ulises de la Orden, 2011). *Ritual de pasaje de Pablo* (min. 1:35:11)

La lengua

Elia enseña la lengua mapuche a su hija Élidea como parte de la transmisión de su herencia cultural. Por su parte, Julia enseña mapuzüngun a niñas de jardín de infantes de una escuela de la Comunidad de Sierra Colorada. Las familias de esas niñas quedan fuera de cuadro. Margarita Antieco, otra de las mujeres del grupo, también enseña mapuzüngun en la escuela de la Comunidad de Nahuelpan. Sus alumnos están, igualmente, fuera de cuadro. La lengua es motivo de orgullo pero también lo fue de temor porque en el pasado si en la escuela se enteraban que lo hablaban, las reprimían. Es lo que cuentan las ancianas. Desde la escena en la que se hará la comida conjunta, que reúne a todas las mujeres, se ve a Elia hablar solamente en lengua mapuche. Las primeras palabras que dice antes de ser entrevistada son en mapuzüngun pero la entrevista la hace en español. Sus

⁹ Por ejemplo: *Wakolda* (Lucía Puenzo, 2013), *La película del rey* (Carlos Sorín, 1986), *Jauja* (Lisandro Alonso, 2014), *El amigo alemán* (Jeanine Meerapfel, 2012), *Soy Aimé* (Aymará Rovera, 2018). Sobre el viaje iniciático ver Rodríguez Marino, Paula; Iriarte, Facundo; Emmanuel, Díaz; Carusso, Ornella. (2016) *Identidades y territorialidad en Jauja y Wakolda*. Actas V Congreso ASAECA.p.1564; 1569;1570.

primeros recuerdos respecto a la confrontación entre la lengua mapuche y el español están asociados a la escuela. En *Tierra Adentro* la escuela aparece como un lugar que tampoco integra culturas.

En *Newen* la escena en la que se reúnen todas las mujeres a preparar y compartir una comida comienzan a hablar en mapuzüngun. Y se lamentan que “Hoy los jóvenes solo hablan castellano” a diferencia del tiempo “cuando vivían los ancianos”. El lugar que tiene la lengua mapuche está mucho más destacado en este filme.

El ritual en *Tierra Adentro* puede ser *Nguillatún* o el *Kamaruko* (Navarro, 2005) del cual también participan Marcos O’Farell y Anahí Mariluán -dos personajes que son los recorren desde la Provincia de Buenos Aires hasta la Patagonia-. Es de tipo colectivo y el rol de los mayores es importante porque luego se presentan bailando ante ellos. Es un evento familiar. Contrasta con la soledad que vimos en el caso de las mujeres de *Newen*. El *Ñizol Logko* en *Tierra Adentro* les expresa a los jóvenes su beneplácito y buenos deseos en mapuzüngun.

Otra experiencia con la lengua en *Tierra Adentro* es en Temuco donde el periodista chileno Alfredo Seguel se reúne con un grupo de mapuche. Uno de ellos, joven, habla mapuzüngun y relata su experiencia. El problema, como en *Newen*, es la escolarización porque son arrancados de sus comunidades en la infancia y obligados a hablar en español. Son formas en las que aún pervive la colonialidad. En la actualidad han perdido su lengua que se proponen recuperar si pretenden hacerlo con las tierras.

Estas escenas en *Tierra Adentro* se suceden en espacios distintos, las diferentes historias están hilvanadas con el montaje alterno¹⁰ (Rousso, 1998, p. 165). La estructura del relato con cambios de lugar de un personaje a otro pareciera influir en la cantidad de escenas habladas en mapuzüngun pero que casi siempre están a cargo de un varón. La *kimeltuchefe* apenas dice algunas palabras sueltas en lengua mapuche y Anahí Mariluán ninguna. En *Newen* se concentra el valor

¹⁰ Se trata de mostrar acciones que suceden en un mismo tiempo, pero en lugares diferentes, aunque podrían tener correspondencia entre ellas, se las une a través de este tipo de montaje. Es un tipo de montaje que influye en las relaciones espacio-temporales.

especial que tiene la lengua asociada a las *kimches*. En cambio, en *Tierra Adentro* el mapuzüngun no tiene un lugar destacado.

Territorialidades

El territorio desde la perspectiva de la nueva geografía regional depende de elementos discursivos como las nominaciones, de otros elementos fijos como banderas y estatuas y de las prácticas sociales que nuclean a estos elementos (Bendetti, 2011, p. 57). La producción cultural incentiva el uso de símbolos, íconos y paisajes característicos de una región que permiten reproducir su imagen (Bendetti, 2011, p. 53,57) En *Tierra Adentro* la presencia del lago Nahuel Huapi funciona tanto como símbolo de Bariloche, como lugar característico, y como aquel sitio que representa lo que se opone a la vida de Pablo: la zona rica de la ciudad. Hay otro elemento que está inserto en el filme y que también es típico de la ciudad y es el Centro Cívico que se presenta con la estatua de Julio A. Roca repleta de graffitis contra el genocidio mapuche. La reconstrucción entre el “Alto Bariloche” y el lago como su contracara es parte de la representación que hace el filme. Esos símbolos y paisajes característicos son estructuras conceptuales de la región (Benedetti, 2011, p. 52). También, la construcción de la Patagonia que se logra desde la película aparece tratando de recuperar lo que fue el Wallmapu¹¹, uniendo Chile y Argentina a través de las imágenes de los viajes y las entrevistas de Marcos y Anahí y de Alfredo. Sin embargo, la Patagonia queda bastante asociada a San Carlos de Bariloche.

El filme de Angueira se centra en las prácticas sociales que se nuclean en las comunidades. La noción de la región está más bien asociada a resaltar aspectos centrales como la sabiduría ancestral y la relación sensorial que se puede establecer con las imágenes de la naturaleza como parte de los atributos del lugar. Aparece como dinámica en la reiteración y al tiempo circular (Casetti y Di Chio, 1991, p. 152) de sus imágenes, la región se forma y se transforma (Bendetti, 2011, p. 53). En el inicio del filme, en las primeras tomas de *Newen* se ve la ruta- desde

¹¹ Es una concepción espacio-temporal ligada a una territorialidad ligada al devenir histórico del pueblo mapuche (Matías- Rendón, 2020: 70)

una toma subjetiva- y el auto de Patricia. La vemos a ella y a Myriam dentro de éste, se muestran los árboles y las montañas a lo lejos y se sobreimprime “Comunidad Nahuelpan”. Comienza el diario de viaje contextualizando desde cuándo la directora conoce a Patricia. A través del montaje poético¹² el filme une un plano de unos caballos pastando en la montaña con otras tomas de la casa de Patricia desde diferentes ángulos. Patricia le muestra fotos a Myriam (sólo se ven las manos y parte del cuerpo de costado). Hablan sobre el pasado de la comunidad y las herencias. El territorio cobra importancia material y simbólica. El tema de la herencia y cómo acceder a ésta cuando no está completa o fue arrebatada es algo que tiene en común esta producción con *Tierra Adentro*.

En otra escena vemos a Patricia otra vez manejando. Llega junto a Myriam a la Comunidad Lago Rosario. y hay una mujer dándole de comer a las gallinas. Es Elia. Las tomas son, otra vez, de las montañas y se ve a una oveja pastando con su cría. Hay otras tomas en las que se muestra el reflejo de arbustos sobre el agua. En la siguiente aparecen árboles y el campo. Se perciben los cortes entre una y otra toma, lo que recuerda al espectador estar frente a la visión del filme reforzando la idea de su construcción. Esto nos remite al modo reflexivo del documental. Hay una locución en *off* sobre *Futachao Mapuche* (nuestro padre). Se ve en un camino con las montañas detrás el auto de Patricia en el anochecer. Continúa la locución en *off* y ahora las tomas son subjetivas desde la perspectiva del auto de Patricia. Continúa la locución en *off*: “Es por él que vienes de otra tierra, a conocer esta tierra, la tierra de los lagos”, pasamos a una toma de una corriente de agua y luego se ve que es un río. Se ve otra imagen de los caballos en un corral y se indica que ya están en la Comunidad Nahuelpan. Es el regreso al punto de partida. Esta escena le otorga continuidad al trayecto entre Lago Rosario y Nahuelpan aportando al tiempo circular de la narrativa. También integra al paisaje de las montañas y los animales desde el punto de vista sensorial.

La primera imagen de Elia es a través de la superposición de imágenes que muestran cómo cocina y, al mismo tiempo, alimenta a las gallinas, mientras está esperando a Myriam y a Patricia. Por momentos la perdemos de vista. La escena

¹² Busca provocar la reacción emotiva del espectador a través de la combinación expresiva de fragmentos.

funciona como anticipación y presentación del lugar, la casa en la Comunidad del Lago del Rosario¹³ (Imagen 4)



Imagen 4. (Newen, Myriam Angueira, 2014). La toma desenfoca la imagen de Doña Elia en la ventana. Se muestra el gallinero de Elia y la vuelve a enfocar. (min. 12: 55)

En la foto (Imagen 5) hay un gesto que pareciera indicar con ese “Yo” que la directora está marcando dos territorios, el de la propia vivencia y el que está filmando. El Yo tal vez sea el de la vivencia que pregunta a ese sí mismo de la filmación. La relación con la territorialidad en este caso está marcada por el uso del diario de viaje- la misma directora lo denomina así. Pero es más que eso, contiene frases explicativas sobre la narrativa reemplazando a la locución en *off*, más cercano a un diario filmado¹⁴ aunque en realidad no lo sea en sentido estricto. Luego de explicar su relación con la Comunidad de Nahuelpan Angueira presenta planos generales de la montaña y de la casa de Patricia y sus alrededores. Parte de ese diario de viaje forma parte también de la historia de

¹³ La Comunidad de Lago Rosario se encuentra a 27 kilómetros de Trevelín en la provincia del Chubut. (Municipalidad de Trevelín y sus parajes, 03/10/24).

¹⁴ Tipo de registro o de subgénero utilizado por David Perlov y Jonas Mekas. No nos referimos a que este sea el caso, sobre todo, porque consideramos al diario filmado un cine en primera persona y en este caso no lo es sino que hay elementos que los pueden emparentar.

Patricia que también está en búsqueda de la historia de sus antepasados.

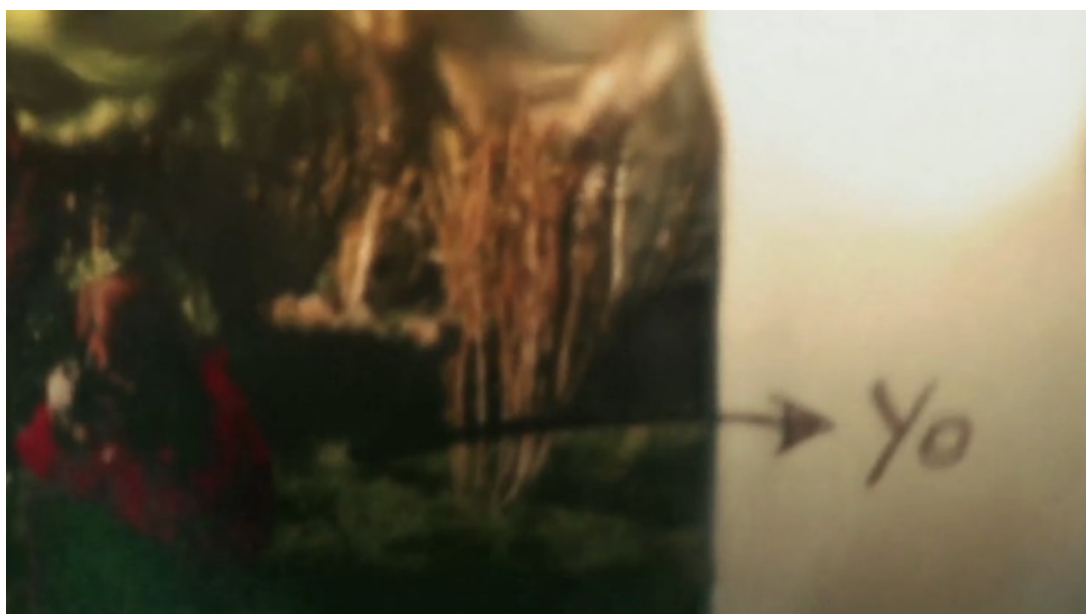


Imagen 5. (Newen, Myriam Angueira, 2014). *La directora inserta referencias suyas en el film* (min. 01:23)

La región patagónica aparece en *Newen* centrada en las comunidades y en la vida rural que llevan allí.

Si en *Newen* el viaje en auto es un motivo también lo es en *En Tierra Adentro*. Queda plasmado en los desplazamientos de Marcos O'Farrell y Anahí Mariluán por el sur de la Provincia de Buenos Aires (Imagen 6) hasta llegar a la Norpatagonia siguiendo la línea de la autodenominada "Campaña de conquista del desierto". También se dan otro tipo de desplazamientos como el de Alfredo Seguel en tren atravesando la Araucanía en Chile, Mariano Nagy en CABA en colectivo y Pablo Humaña Llancaqueo en colectivo y en auto en Bariloche hacia lo que será su ceremonia. Tanto *Newen* como *Tierra Adentro* tienen elementos de una *road movie*. *Tierra Adentro* recorre como locaciones desde CABA, Provincia de Buenos Aires, La Pampa, Río Negro hasta Chile. En *Newen* solamente hay desplazamientos entre las tres comunidades de Chubut.

Temporalidades

En el tiempo del devenir (Casetti y Di Chio, 1991, p. 151) advierte el tipo de temporalidad en el que los acontecimientos ocurren y tienen un orden, duración y frecuencia (Idem). El orden que encontramos en los filmes son el lineal -de

forma tal que el punto de llegada es siempre diferente del punto de partida- y el circular -porque los acontecimientos de llegada son iguales a los del inicio (Op. Cit., 152; 154) en *Tierra Adentro* y en *Newen* respectivamente. También trabajamos algunos elementos que componen la diégesis.

Luego de la escena de la comida entre el grupo de mujeres y de la secuencia de un paseo. Hay una elipsis- como parte de la duración del tiempo filmico (Casetti y Di Chio, Op. Cit. 159)- y Angueira inserta otro metraje documental de su anterior visita a la Comunidad Nahuelpan. Se ve un festejo, algunas personas con vestimenta gaucha. Las mujeres están con pañuelo a la usanza mapuche, hay algunas personas bailando, otras haciendo fuego, hay caballos y un clima alegre. Es el registro de un *Wiñoy Tripantu*, una celebración del solsticio de invierno. Luego se sucede la foto con la indicación “Yo” y otra, la de la directora con su abuela mapuche, ambas miradas a través de un vidrio que las distorsiona. El cuaderno rojo donde estaba esa foto que es el diario de viaje, se cierra. Allí aparecen el tiempo del relato y de la diégesis.

En la escena final entre Patricia y Myriam están sentadas revalorizando el encuentro entre las mujeres. En el plano están de espaldas y se escuchan sus voces mientras vemos sus siluetas. Patricia destaca la necesidad de conocer el lugar - comunidad Lago Rosario-para defenderlo. Se intercalan tomas de animales pastando y de un poste y Myriam recuerda las palabras de Don Sergio Nahuelpan- el antiguo cacique de la Comunidad-, en quien había pensado durante todo el viaje, cuando intentó grabarlo y no pudo y él le dijo “Por qué no busca en su corazón qué es lo que vino a buscar” (min. 58.07) También aquí se refiere a las dos temporalidades, el tiempo del relato y el de la diégesis. El orden del tiempo del relato parece circular en la estructura de *Newen* y en particular en esa secuencia. La directora y su guía parten de Nahuelpan y siempre regresan allí luego de visitar a las otras comunidades, las imágenes de los animales y de las montañas tienen una alta frecuencia en el tiempo del relato como indicios de que la naturaleza tiene ciclos temporales que deben ser respetados. Las escenas de los animales y las montañas serán parte de la frecuencia múltiple del filme (Casetti y Di Chio, Op. Cit., p. 161)

Podríamos decir que en *Tierra Adentro* hay diferentes tipos de temporalidades como la de Mariano en la Facultad dando clase que se contrasta con la de Alfredo entrevistando a descendientes de mapuche, la mayoría ancianos (Imagen 7), con la de Pablo formándose en la cultura mapuche o jugando con su amigo. La temporalidad en el caso de la entrevista de Alfredo involucra el testimonio y cómo, por ejemplo, una entrevistada recuerda su infancia y su relación con la lengua. También es distinta la temporalidad en el momento en el que Marcos se disculpa con una comunidad mapuche norpatagónica. Desde el inicio del filme en Bariloche - en una radio- se recurre al discurso histórico como forma de legitimación de la visión del punto de vista desde el cual se narra y esto sucede hasta la incorporación más permanente del personaje del historiador Mariano Nagy. El discurso histórico también impone una temporalidad e incluso con la presencia del discurso jurídico también por medio de una elipsis cuando Nagy y Seguel van a buscar al juez Zaffaroni para tener su perspectiva sobre el concepto de genocidio. El juez prefiere el de masacre estatal.

Las temporalidades en *Tierra Adentro* son también las de los graffitis sobre la estatua de Julio A. Roca en el Centro Cívico y explicitan el enfrentamiento entre la cultura *winka* y la mapuche. La estructura temporal en este filme permite por medio del montaje alterno¹⁵ el pasaje de una historia a otra, encadenando los tópicos como falta de la restitución de los restos mostrada por Alfredo por un lado y por Marcos y Anahí por otro. También el problema de la concentración de la tierra posterior a la llamada campaña que aparece presentada por Mariano y por Marcos y Anahí. Los cambios de una historia a otra utilizando elipsis será parte de la frecuencia múltiple (Idem)

El tipo de temporalidad lineal que tiene ese relato se opone al tiempo circular (Casetti y Di Chio, 1991, p. 152) que propone *Newen*. En este último caso la estructura temporal está ligada a los planos generales de los caballos pastando, al plano entero de la oveja con su cría o al primer plano del arroyo que provocan sensaciones de unión con la naturaleza. La temporalidad en este filme también se refuerza con la comida de todas las mujeres juntas que une todas sus historias

¹⁵ Se trata de mostrar acciones que suceden en un mismo tiempo pero en lugares diferentes aunque podrían tener correspondencia entre ellas, se las une a través de este tipo de montaje.

que habían sido presentadas por separado. Se trata de un tipo de tiempo circular en la escena final en la que la directora y la guía se encuentran solas que es semejante a la del inicio (Casetti y Di Chio, 1991, p. 152; 154). En el caso de *Tierra Adentro* solamente la historia de Marcos y Anahí llega a tener algún tipo de vinculación con la de Pablo porque la pareja aparece en la ceremonia. En las entrevistas que realizan los dos personajes, salvo por la presencia de Anahí Mariluán, la madre de Pablo y la *kimeltuchefe*, el resto son todos varones en *Tierra Adentro*. Esto contrasta con la presencia mayoritaria de las mujeres en *Newen*.



Imagen 7. (*Tierra Adentro*, Ulises de la Orden, 2011). Alfredo escucha el testimonio de una mujer mapuche (min. 58: 29)

A modo de cierre

Las relaciones con la lengua son cruciales en *Newen* pero se destacan menos en *Tierra Adentro*. Además, es un saber llevado adelante por mujeres en el primer filme lo cual lo diferencia del segundo. El mapuzüngun es parte de los saberes que transmiten las *kimchi*, el legado a su comunidad.

Las relaciones temporales y las territoriales definen qué se entiende por comunidad mapuche en cada caso. En *Tierra Adentro* está inserta dentro de la ciudad de Bariloche y en *Newen* son de tipo rural y con mayor autonomía.

También en este segundo filme los vínculos con la naturaleza aparecen destacados. En cambio, en *Tierra Adentro* ocupan un lugar secundario.

La relación con los géneros y las edades son diferentes en los dos filmes- diferentes aspectos de la interseccionalidad: se resalta la ancianidad y la sabiduría en el filme de Angueira y en el de de la Orden se remarca la juventud y el comienzo del aprendizaje para un adolescente. Habíamos dicho que este filme tenía elementos de un viaje iniciático. En ambos casos la transmisión de los saberes ancestrales es relevante como parte del acervo cultural.

El film de de la Orden se descompone en varias historias mientras que el de Angueira tiene dobleces dentro de un mismo hilo narrativo. Angueira se inserta, por momentos, en el filme, y de la Orden lo omite. Este último filme recurre al discurso histórico como forma de verosimilitud incluso al jurídico. Es cierto que los propósitos de las producciones son diferentes: uno pretende retratar el etnocidio y en el otro, poner en escena cómo viven algunos pobladores mapuches ligados al conocimiento ancestral. En el de Angueira se destaca el aspecto vital de la vida comunitaria mapuche aunque también esté presente, como una nube negra, cuánto se les dificulta a algunos encontrar a sus antepasados, resultado del etnocidio al que se refería el filme de de la Orden.

Las relaciones interseccionales de raza/etnia, de género y la inclusión de la edad son evidentes en el filme de Angueira. En el caso del film de de la Orden, también lo son pero la presencia de las masculinidades naturalizan las relaciones de toma de testimonio a los mapuche, las entrevistas a los descendientes de la llamada “Campaña al desierto” e inclusive la introducción del discurso jurídico. La pobreza es común a los dos contextos, al de Pablo como al de las *kimchi*. Desde el filme de de la Orden parece que a los miembros de los pueblos originarios que no mató la incursión del Ejército los dejó sumidos en la pobreza. Sin embargo, la visión de Angueira muestra el empoderamiento, sin dejar de lado la desigualdad económica, que también es parte de la interseccionalidad.

Bibliografía

- Augusta, Fray Fèlix J. (2017) *Diccionario Mapudungun-español/español-mapudungun*. Universidad Católica de Temuco. URL:<https://www.bibliotecanacional.gob.cl/publicaciones/diccionario-mapudungun-espanol-espanol-mapudungun>
- Aumont, J., et al. (1995) *Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*. Paidós.
- Beltrán- Véliz, J. C., Tereucán Angulo, J. C., Pèrez-Morales, S. H. Prácticas dialógicas y colaborativas que promueven los kimeltuchefes para articular conocimientos y saberes mapuche y, escolares en contextos mapuche. (2022) *Revista Electrónica Educare*, vol. 26, núm. 2, pp. 42-61. <http://dx.doi.org/10.15359/ree.26-2.3>.
- Benedetti, A. (2011). Capítulo 1. Territorio: concepto integrador de la geografía contemporánea. En Souto, P. (Coord.) *Territorio, lugar, paisaje. Prácticas y conceptos básicos en geografía* (pp.11-82). Facultad de Filosofía y Letras.
- Casetti, F. y Di Chio, F. (1991) *Cómo analizar un filme*. Grupo Planeta.
- Connel, R.W. y Messerschmidt, J. W (2021). Masculinidad hegemónica. Repensando el concepto. *Revista del Laboratorio Iberoamericano para el Estudio Sociohistórico de las Sexualidades*, 6:32–62. <https://doi.org/10.46661/relie364>
- Claro, Gioia. (2021) *Democracia ambiental activa. Revista cítrica*. Comunidad Nahuelpan entre la contaminación y el despojo <https://democraciaambientalactiva.revistacitrica.com.ar/comunidad-nahuelpan-entre-la-contaminacion-y-el-despojo.html>
- Haraway, D. (1995). *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*. Cátedra.
- Hill, Collins P. y Bilge, S. (2016) *Interseccionalidad*. Ediciones Morata.
- Magny, J. *Vocabularios de cine*. Paidós
- Matías Rendón, A. Wallmapu: espacio-tiempo mapuche. *Cuadernos de Teoría Social*, vol. 6, núm. 11, 2020, 66-94. <https://doi.org/10.32995/0719-64232020v6n11-99>

S/A (03/10/2024)Municipalidad de Trevelín y sus parajes.
<https://www.trevelin.gob.ar/content/lago-rosario-vivio-una-exitosa-fiesta-la-comunidad-mapuche-tehuelche>

S/A (03/10/2024) Lago Rosario vivió una exitosa fiesta de la comunidad mapuche tehuelche. Municipalidad de Trevelín y sus parajes.
<https://www.trevelin.gob.ar/content/sierra-colorada-naturaleza-y-cultura-viva-todo-el-ano>

Navarro, H. (2005). *El Nguillatun, ceremonia mapuche: Un análisis desde la antropología lingüística*.
https://repositoriosdigitales.mincyt.gob.ar/vufind/Record/MemAca_eade43da9c31537c79ce032f9ee848aa

Nichols, B. (2017) *Introduction to Documentary*. Indiana University Press.

Rousso, E. A. *Diccionario de cine. Estética, crítica, técnica, historia* (1998). Paidós.

Viveros Vigoya, M. (2016) La interseccionalidad: una aproximación situada a la dominación. *Debate Feminista*. 52 (2016), 1–17.

S/A(21/06/2019)Wiñol Tripantu, We Tripantu. ¿Por qué se celebra el año nuevo mapuche? Secretaría de Cultura de la Nación. <https://www.cultura.gob.ar/winol-tripantu-7807/>

Argentina, 1985. La justicia ante el mal radical. El rol del fiscal en el estrado y en la pantalla cinematográfica

Stella, María Elena (FFyL – UBA / FDyCS – UP / APdeBA)

Introducción

218

El juicio a las Juntas Militares (Abril – Diciembre de 1985) fue, sin duda, un acontecimiento fundacional de la actual democracia argentina surgida a finales de 1983. Asimismo, se convirtió en la piedra basal de la justicia transicional llevada a cabo en nuestro país, caracterizada por ser pionera en el Cono Sur y por el alcance, profundidad y extensión de los procesos penales contra los que planificaron y ejecutaron violaciones a los derechos humanos durante la última dictadura militar.

Sin embargo, el Juicio a los Comandantes no fue valorado lo suficientemente por sus contemporáneos. Pese a que el mismo fue celebrado internacionalmente y tomado como ejemplo y modelo de justicia transicional, en el ámbito nacional no fue así considerado. En efecto, aquí muchos actores sociales y políticos de la época, organizaciones de derechos humanos, familiares de víctimas, ex detenidos, intelectuales y partidos de izquierda cuestionaron las sentencias por considerarlas insuficientes en algunos casos, como así también, criticaron duramente las absoluciones. En la memoria, el Juicio a las Juntas quedó arbitrariamente relacionado a las leyes de Punto Final, de Obediencia Debida y a los indultos de 1989 y 1990 del presidente Carlos Menem, en un relato que lo unía teleológicamente con estas medidas. Así se transfirió su recuerdo y se enseñó durante décadas, como un logro a medias, una victoria a lo Pirro, de manera que las generaciones que le siguieron o bien, ignoraban el suceso o tenían una idea distorsionada y menguada del mismo.

Casi cuarenta años después del Juicio, la película *Argentina, 1985* de Santiago Mitre, se propone restituir la importancia histórica del suceso a la vez que crea nuevas representaciones de las circunstancias que lo rodearon y de sus principales actores políticos y sociales. Los significados y representaciones contruidos por el filme de Mitre constituyen el tema de la presente ponencia.

Entre los distintos enfoques que abordaron la relación cine – historia, esta propuesta adopta la perspectiva de Marc Ferró (1995) y de Pierre Sorlin (1985) quienes destacaron el vínculo entre el cine, el contexto de producción del texto fílmico y los componentes culturales de la sociedad que lo produce. Pero, además, ambos historiadores advirtieron la capacidad que tiene el propio lenguaje cinematográfico para crear significados sobre el pasado. Con relación a esta posibilidad que ofrece el cine, Robert Rosenstone (1997) sostiene que las imágenes son capaces de brindar, desde el sentimiento y la emoción, elementos valiosos para la comprensión del pasado.

Según Hayden White (2010: 169), “el discurso histórico se ejerce sobre lo verdadero mientras que el discurso ficcional está interesado en lo real – a lo que se aproxima por medio de un esfuerzo por rellenar el dominio de lo posible o imaginable”. De este modo, para el historiador estadounidense, lo verdadero es aquella parte del mundo que se apoya en lo que el registro documental nos permite decir acerca de lo que pasó en él en un tiempo y lugar determinados, mientras que lo real abarca lo verdadero pero, también, lo que podría posiblemente ser. Es decir, el registro documental nos permite reconstruir sólo una porción pequeña de la “realidad”, en tanto que hay un espacio mucho más vasto que es el ámbito de lo posible y lo imaginable del cual no poseemos pruebas, ni fuentes, ni documentos. Sobre esta franja se interrogan las representaciones ficcionales del pasado, que, si bien, no aportan nuevos datos a la Historia, sí la enriquecen en términos de la comprensión del suceso.

La Historia del Juicio

El Juicio a los comandantes constituyó un gran desafío dado que, las fuerzas armadas, que sólo dos años antes detentaban un poder casi ilimitado, si bien, desprestigiadas por la derrota militar de Malvinas, mantenían una fuerte cohesión corporativa y una gran capacidad de presión que no dudaron en ejercer durante todo el gobierno de Raúl Alfonsín (1983-1989) y el primer año de la presidencia de Carlos Menem (1989-1999), que logra su expresión más dramática en las rebeliones militares que se sucedieron hasta 1990.

Otra circunstancia que es necesario marcar es que el Partido Justicialista que compitió en las elecciones de Octubre de 1983, aceptaba la Ley de Pacificación Nacional, conocida como 'Ley de auto amnistía', con la que las FFAA pretendían lograr su impunidad. Asimismo, cabe destacar que al interior de la Unión Cívica Radical no había homogeneidad en cuanto a la voluntad de juzgar penalmente a los represores. En efecto, la política de derechos humanos propiciada por Raúl Alfonsín no era compartida por los otros líderes del radicalismo.

Ante tan complicado escenario fue la participación decisiva de las organizaciones de derechos humanos, partidos de izquierda, la actitud independiente de la Cámara Federal, que integraba el Fiscal Strassera y el rol cumplido por el Presidente de la Nación lo que abrió el camino e hizo posible la realización del Juicio. A ello hay que agregar la tarea llevada a cabo por la Comisión Nacional sobre la Desaparición Personas, CONADEP, que en tiempo record logró reunir los documentos y testimonios necesarios.

Otro obstáculo con el que se debió lidiar fue el marco jurídico de la época. El derecho – entendido como sistema de principios y normas que regulan la conducta humana en la sociedad y cuyo cumplimiento debe imponerse de forma coactiva por el poder público – resultaba inadecuado para enfrentar los crímenes cometidos desde el estado, durante el Proceso de Reorganización Nacional. Como en el caso del nazismo, también aquí, el ámbito del derecho se vio conmovido ante presencia de lo que Hannah Arendt llamó el “mal radical”, concepto con el que intentó dar cuenta de un nuevo tipo de delitos contra la dignidad humana, tan extendidos y persistentes que excedían el marco moral y el derecho reinantes (Arendt, 1958, p.241), (Nino,1997, p.7-8). Tal problemática fue resuelta dentro del marco de la justicia ordinaria, de los tribunales existentes y del Código Penal, respetándose todas las garantías de un juicio justo. De esta manera, la posición esgrimida por los procesados, de no reconocer la legitimidad del juicio, no tuvo ningún tipo de asidero.

El 9 de Diciembre de 1985, a sólo dos años de fin del régimen militar, se dictaron las sentencias. El rol del fiscal Julio Cesar Strassera y su estrategia acusatoria resultaron decisivas. Se logró convertir en pruebas jurídicas los testimonios de familiares y sobrevivientes y las informaciones sobre los centros clandestinos

de detención recopilados por la CONADEP, poniéndose en evidencia el carácter sistemático del plan ideado y ejecutado por las fuerzas armadas; se desnudó la estructura y el funcionamiento del terrorismo de estado y se abrió la posibilidad de nuevos juicios, excediendo, de este modo, los márgenes de la política de derechos humanos del Presidente de la Nación.

Las primeras imágenes del fiscal

Julio César Strassera llegó a la pantalla del cine argentino como protagonista indiscutido de la transición democrática recién en 2022. Antes del filme de Santiago Mitre, *Argentina, 1985*, hablar de las imágenes del fiscal remitía, casi exclusivamente, a las imágenes de archivo del Juicio a las Juntas que, como se sabe, tuvieron un accidentado destino del cual se ocupó, pormenorizadamente, la investigadora Claudia Feld (2002).

La cuestión de las imágenes del juicio fue un problema desde el principio. Como se trataba de un acontecimiento inédito y, respondiendo, también, a la necesaria transparencia que exigía un juicio de este tipo, las audiencias fueron grabadas íntegramente por las cámaras del canal estatal ATC, Argentina Televisora Color. Sin embargo, tal era la tensión generada en torno al mismo y de hecho, el horror que surgió de los testimonios de los familiares de las víctimas y de los sobrevivientes que sólo se autorizó la televisación, en diferido, de tres minutos sin audio para no exacerbar el encono de los sectores vinculados a las FFAA, ni provocar acciones de venganza en los allegados a los desaparecidos.

Siguiendo a Feld (2002, p. 123), para llegar a la difusión masiva de las imágenes hubo que esperar hasta 1998. En efecto, el 22 de agosto de ese año, a las 23 horas se transmitió por Canal Trece el documental televisivo *ESMA: el día del juicio*. Recién, en ese momento, luego de trece años, el público televidente pudo acceder a las imágenes audiovisuales del proceso a los comandantes.

Seis años más tarde, en 2004 aparece la película *Juicio a la Juntas. El Núremberg argentino*, de Miguel Rodríguez Arias y Carpo Cortés, primer documental cinematográfico sobre el Juicio, realizado en 2002. Para ese entonces, todavía, no se podía acceder a las imágenes originales del juicio, razón por la cual los

directores debieron pedir autorización al Juez Martín Irurzún de la Cámara Federal, donde se encontraban depositadas (Stella, 2014). La figura del Dr Strassera, muy resaltada en el filme, lo muestra en dos tiempos: en 1985, con las imágenes de archivo del Juicio y en 2002, en la Sala de Audiencias de Tribunales, reflexionado sobre el acontecimiento que le tocó protagonizar en el mismo escenario, diecisiete años antes. La película fue exhibida en las salas de cine, contribuyendo en cierta medida al conocimiento y memoria del Juicio y del Fiscal, luego de un interregno en que predominó el olvido. Sirvió, además, para mostrar una lectura retrospectiva realizada por el Fiscal, los jueces, intelectuales, militantes de organizaciones de derechos humanos que vuelven a pensar el pasado en los albores del siglo XXI.

Casi contemporáneamente al estreno de *Argentina, 1985* aparece un nuevo documental cinematográfico, *El Juicio* (2023), dirigido por Ulises de la Orden. De las casi tres horas que dura la película, gran parte del metraje lo ocupa el Fiscal Strassera, en sus distintas intervenciones, en la acusación, en los interrogatorios a testigos y victimarios y obviamente, en el alegato final.

Argentina, 1985

La película de Santiago Mitre es una combinación de drama judicial y *thriller* ‘inspirado en hechos reales’ con narrativas y formatos hollywoodenses que le agregan cuotas de tensión, emoción y humor a la historia. La esmerada ambientación no deja escapar los detalles que poblaban aquel tiempo. La música, los programas de televisión, vestimentas, automóviles contribuyen a traer el pasado al presente, revivirlo o vivirlo, según la edad del espectador.

El tiempo de la narración abarca un año y medio, que arranca en la negativa del Consejo Supremo de las FFAA a juzgar a los comandantes y su reivindicación *in toto* de la “guerra contra la subversión”; la entrega de la causa a la justicia civil, es decir, a la órbita Strassera (mes de Julio de 1984), para llegar al dictado de las sentencias y a la preparación de la apelación por parte del fiscal,

La contextualización, el desarrollo preciso de los acontecimientos, lo proporcionan las imágenes de archivo, los noticieros, la radio y la prensa de la época.

El relato fílmico sigue un tiempo lineal que respeta la cronología de los acontecimientos ordenados en tres momentos principales. El primero, a siete meses del fin de la dictadura y la asunción del gobierno democrático, periodo en que reina la duda sobre qué se hará con el pasado violento, y pese a las iniciativas del Presidente y las investigaciones de la CONADEP, persiste el interrogante sobre si habrá o no juicio.

En el segundo momento, el fiscal y su equipo entran en acción para sustanciar el proceso: la obtención de las pruebas, testigos y documentación. En una verdadera carrera contrarreloj, en solo cinco meses – de Octubre de 1984 a Febrero de 1985 – el grupo de fiscales recorre el país de norte a sur y de este a oeste, imprimiendo al filme el vértigo de una película de espionaje y suspenso. En medio de amenazas, atentados y extorsiones, se logra completar la famosa causa 13/84 contra los ex dictadores, que ingresa a la mesa de entradas de Tribunales, en tiempo y forma. La causa se compone de dieciséis tomos, cuatrocientas fojas, setecientos nueve casos y más de ochocientos testigos, datos cuantitativos que la película explicita minuciosamente para resaltar la magnitud del proceso penal que se está llevando a cabo.

El tercer periodo corresponde al Juicio propiamente dicho y comprende las audiencias, la sentencia y la apelación. La decisión del director de extender la película más allá del veredicto de los jueces apunta a mostrar que el Juicio no se agota en sí mismo, sino que es el primer gran paso de un proceso mucho más amplio.

Las imágenes visuales y sonoras denotan una sociedad ávida de seguir los pormenores de la política con sospechas y temores pero, también, con la esperanza en el cambio que implica hacer que los comandantes respondan por sus crímenes. En las noches de Buenos Aires, las ventanas iluminadas de los edificios nos permiten ingresar al interior de los hogares y ver a las familias reunidas frente a los televisores, atentas a las noticias. El tema convocante: el Juicio a las Juntas Militares.

El fiscal Strassera es la figura determinante, el protagonista principal de la película. La elección de Ricardo Darín, el actor argentino más popular y consagrado a nivel nacional e internacional agrega un plus que contribuye a la ‘iluminación’ del Fiscal y a destacar su relevancia en el acontecimiento, mientras que los demás actores políticos quedan bastante opacados. Sin duda, esto obedece en gran medida al recorte elegido y a la necesidad de mantener el hilo dramático de la narración. No obstante, provocó varias críticas que apuntaban en distintos sentidos: al rol secundario y deslucido que se le atribuye al Presidente Alfonsín, la escasa importancia dada a la CONADEP, como así también, a los cinco jueces que integraban la Cámara Federal que juzgó y condenó a las juntas. Otro motivo de crítica fue que la película omite el hecho de que el Partido Justicialista había aceptado la auto amnistía, por lo tanto, era contrario a juzgar a los responsables de los crímenes perpetrados durante la dictadura.

Los personajes principales del filme son todos reales a excepción de “el ruso”, Alberto Muchnick – protagonizado por Norman Briski –, una especie de consejero e inspirador de Strassera, su conciencia, una personificación de la reserva moral y ética de la que se nutre el Fiscal.

La película deja claro cuáles fueron los componentes principales de la acusación de Strassera: probar la existencia de un plan sistemático elaborado por las FFAA y responsabilizar a cada junta militar, sin diferenciar entre ejército, marina y aeronáutica. Sin embargo, el filme incurre en un error cuando atribuye a sus colaboradores la decisión de seleccionar del total de denuncias solo un número de casos paradigmáticos. En realidad, dicha estrategia, que a la postre resultó decisiva, fue obra del Fiscal Strassera, quien se basó en un caso precedente del Tribunal Europeo de Derechos Humanos.

El director otorga un papel importante al hijo del Fiscal, un niño de doce años, inteligente y muy involucrado en los acontecimientos, que sigue paso a paso la labor de su padre y también, lo aconseja. Esto, más el dimensionamiento del papel del novel fiscal adjunto, Luis Moreno Ocampo, y de los juveniles ayudantes favorecen la llegada de la película al público joven, lejano en el tiempo y ajeno a la experiencia del acontecimiento. Así logra, en gran medida, la buscada identificación con las nuevas generaciones.

El rock, *Los Abuelos de la nada*, Charly García, forman parte del universo diegético del filme, acompañan la acción de los fiscales y produciendo otro nexo entre el pasado y el presente, dado que este género musical constituye un rasgo común de la cultura juvenil del ayer y del hoy.

Rescate (o construcción) de un héroe para la Nación

¿‘Cómo se construye un héroe’? es una clave de lectura posible del filme. Nadie nace héroe sino que deviene en tal a través de actos heroicos, parece ser la respuesta que surge de la película de Mitre. Strassera se va transformando, a medida que transcurre el metraje: de un funcionario común del poder judicial, con un desempeño poco lucido durante la dictadura, – según la opinión de una víctima y de algunos colegas – pasa a convertirse en una especie de prócer, consagración que le llega a la mediana edad, a los cincuenta y dos años.

La primera manifestación de su carácter heroico se configura al inicio del filme: el Fiscal está manejando su automóvil, un día lluvioso, de tránsito complicado y mientras escucha en la radio las noticias sobre el inminente juicio, mira por el espejo retrovisor, metáfora que anticipa la firme decisión de Strassera de revisar el pasado.

Para su familia es una persona descreída y malhumorada pero vehemente, por algo lo llaman “el loco”, que en el vértigo de la temprana transacción democrática, queda ubicado en un lugar bisagra de la historia, un momento crucial que lo pone a prueba y, si bien, en un principio parece excederlo, luego de contradicciones, dudas y temores – “claro que estoy cagado en las patas”, confiesa – saca el bastón de mariscal y enfrenta al enorme desafío que tiene ante sí: ser la parte acusadora del caso más importante “desde Núremberg” (según sus palabras) y lo hace con convicción y eficacia. Esto es lo que lo convierte en un héroe. En efecto, las palabras ‘prócer’, ‘héroe nacional’, ‘patria’ y otras del mismo campo semántico se tornan frecuentes a medida que se despliega la acción del Fiscal.

A diferencia de sus colaboradores, *fans* del rock, Strassera encuentra disfrute, sosiego e inspiración en la música clásica, tanto en el hogar como en la oficina. Más allá de las distintas preferencias musicales, él confía y apuesta en favor de la

nueva generación de fiscales, sin experiencia, ni currículos pero confiables, libres de las sospechas de colaboración con la dictadura que pesaban sobre los funcionarios del *statu quo* judicial. Éstos últimos ubicados y clasificados en una jerarquía de “fachos”, “recontrafachos” y “superfachos”, conceptualización y lenguaje que el fiscal comparte con sus asistentes.

Subestimado por muchos de sus colegas, es blanco de las burlas por parte de quienes dudaban de que pudiera lograr una sentencia condenatoria para los ex dictadores. Se descrea de que “el loco” pueda “poner preso a Videla.”

De educación esmerada, Strassera recurre con frecuencia a frases tomadas de la literatura universal como en su conocido – infaltable en la película – alegato final, en el que cita y metaforiza pasajes del Dante, La divina comedia y su infierno. Compatibilizar su gusto por las bellas letras con el lenguaje árido y burocrático de los expedientes judiciales no le resultaba tarea fácil, pero cuenta con la impronta de su amigo, Carlos Somigliana, funcionario del Poder Judicial y, ya reconocido dramaturgo, quien lo aconseja en el alegato, para llegar al público con la elocuencia necesaria para conmoverlo y hacer más comprensible el horror que se había vivido recientemente.

Aunque de familia tradicional y buenos modales, el Fiscal logra desprenderse de los corsés profesionales, generacionales y de clase y asume una personalidad desafiante, satírica y descontracturada como cuando hace ‘gestos obscenos’ a la Defensa. Estas situaciones, que aparecen en el filme, son tomadas, casi calcadas de las imágenes de archivo, con lo cual Mitre logra una representación vívida y verosímil del hombre y los rasgos más sobresaliente de su carácter. La escena de Strassera tapándose la nariz significando el mal olor que emana de los acusados y de la defensa, muestra de manera palmaria esta característica de la personalidad del fiscal. Contrastando con ello, la película no omite representar su empatía para con las víctimas y los deudos, lo que se visibiliza en la escena en que Strassera solicita con delicadeza a las Madres de Plaza de Mayo que se quiten el pañuelo blanco a requerimiento de la defensa y del tribunal. De igual manera, cuando procede a interrogar a los sobrevivientes, lo hace con sumo respeto y con cuidado de no revictimizarlos.

Puntual, siempre de traje y corbata, con el cabello bien ordenado y un peine a mano, su apariencia es la de una persona correcta, lo único que parece no haber podido dominar es la fuerte adicción al cigarrillo. No se siente cómodo frente a las cámaras y las entrevistas, tarea que prefiere eludir delegándola en su fiscal adjunto, quien que cultiva un perfil más alto.

Algunas reflexiones finales

En las páginas anteriores pusimos en relieve las características del Juicio a las Juntas Militares que lo convierten en un hecho jurídico político extraordinario.

Comparado con el ejemplo anterior, casi obligado en materia de justicia transicional, el de Núremberg, que fue realizado por un tribunal creado *ad hoc* por las potencias vencedoras; en nuestro país, en cambio, los dictadores fueron procesados por un tribunal ordinario, preexistente, el mismo que juzgaba a los ciudadanos comunes, preservando el principio de jurisdicción. Y mientras que, en el caso alemán, los acusados comparecieron por delitos que no eran tales al momento de su comisión, violándose la norma de no retroactividad de la ley, en el Juicio a las Juntas, se aplicó, exclusivamente, las figuras criminales del Código Penal. Todo esto le concede una legitimad superior, advertida y reconocida a nivel internacional.

También hemos señalado la paradoja de no haber sido lo suficientemente valorado por sus contemporáneos, ni transmitida su memoria como lo que realmente fue, dándose una asimetría entre el suceso y su representación histórica y artística.

Casi cuatro décadas más tarde se produce una especie de anamnesis, de reactivación del recuerdo, una necesidad de rescate y re significación del acontecimiento y de sus principales protagonistas. *Argentina, 1985* pone en evidencia la presencia de este fenómeno. En efecto, las películas son testimonios estéticos de los discursos que circulan en la sociedad en cuyo seno tiene lugar la actividad cinematográfica

La figura del fiscal es colocada en el centro de la escena, una imagen sin las rigideces del bronce de los héroes clásicos del panteón nacional, sino con los

rasgos del argentino común, pero que no hesita, ni claudica en cumplir la trascendente tarea que le fue encomendada. Un prócer de estos tiempos, creíble, humano y a la vez firme en la defensa de la verdad y de la justicia.

Gran parte de la crítica especializada y de la opinión pública se refirió al filme de Santiago Mitre como una “película necesaria” lo cual puede parecer a primera vista un clisé, un lugar común, sin embargo, en este caso es literal: hacía falta achicar la brecha entre el suceso y su memoria. Se carecía de una representación capaz de transferir a los jóvenes de hoy la dimensión histórica del Juicio a las Juntas e inscribirlo en la memoria como un hecho fundante. *Argentina, 1985* irrumpe en el espacio simbólico de nuestro tiempo, con una narración renovada del suceso, lo revive y actualiza a través del conocimiento y la emoción, logrando una notable convocatoria de público, a la vez que instala un debate extendido sobre el suceso referido y su representación cinematográfica.

Referencias bibliográficas

Arendt, H. (1958) *The human condition*. Chicago, The University of Chicago Press.

Feld, C. (2002) *Del estrado a la pantalla: Las imágenes del Juicio a los ex comandantes en Argentina*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Ferró, M. (1995) *Historia contemporánea y cine*. Barcelona: Ariel.

Nino, C. (1997) *Juicio al mal absoluto. Los fundamentos y la historia del juicio a las juntas del Proceso*. Buenos Aires: Emecé.

Rosenstone, R. (1997) *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la historia*. Barcelona: Ariel.

Sorlin, P. (1985) *Sociología del cine. La apertura para la historia del mañana*. México: Fondo de Cultura Económica.

Stella, M. (2013) “Cine, justicia y memoria del terrorismo de estado. El Núremberg argentino”, *Actas del Congreso Internacional de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*.

White, H. (2010) *Ficción histórica, historia ficcional y realidad histórica*. Buenos Aires: Editorial Prometeo.

Ficha técnica

Título: Argentina, 1985

Año: 2022

Duración: 140 min.

País: Argentina

Dirección: Santiago Mitre

Guion: Santiago Mitre, Mariano Llinás

Reparto: Ricardo Darín, Peter Lanzani, Alejandra Flechner y Norman Briski, entre otros.

Música: Pedro Osuna

Fotografía: Javier Juliá

Compañías: La Unión de los Ríos, Kenya Films, Infinity Hill, Amazon MGM Studios.

Distribuidora: Prime Video

Género: Thriller basado en hechos reales. Drama judicial

Voces sin cuerpos. Avatares del testimonio en el documental contemporáneo

Zylberman, Lior (Centro de Estudios sobre Genocidio – UNTREF / CONICET)

Introducción

230

Esta ponencia se enmarca en una investigación en curso en torno a la representación del testimonio en los documentales contemporáneos, sobre todo aquellas producciones vinculadas con casos de genocidio. En ese contexto, las indagaciones que aquí presentaré se inician a partir del documental *Misha y los lobos* (*Misha and the wolves*, Sam Hobkinson, 2021), disponible en la plataforma Netflix. Este título presenta la historia y el testimonio de la falsa sobreviviente del Holocausto Misha Defonseca, quien en 1997 publicó su libro *Misha. A Mémoire of the Holocaust Years*, que tuvo su traducción al español en 2004 con el título *Sobreviviendo con lobos. Autobiografía de una niña huérfana que vagó cinco años sola por los bosques de Europa*. A pesar de que en las dos versiones se remarca su carácter autobiográfico y memorialístico, lo cierto es en 2008 tuvo que admitir que su libro, su testimonio, su experiencia, Misha Defonseca en sí, era una mentira, un embuste.

El documental se presenta fiel a las nuevas tendencias marcadas por la N roja, un uso de la puesta en escena, imágenes de archivo, recreaciones, un montaje rápido como para crear una sensación de aceleración, una banda musical siempre presente con el fin de crear y controlar las emociones del espectador. El documental parece así estar más preocupado en crear suspenso y presentar los diversos giros de la historia ponderando así más los aspectos detectivescos que ocuparse de narrar aspectos del Holocausto.

Así, hacia el final de la película, Misha se ofusca, se retira –ahora vemos que su casa era un set de filmación– y en la sala de maquillaje se quita la peluca: la Misha que vimos a lo largo de la película no lo era sino una actriz que actuó su testimonio –solo al final el espectador se entera, vía intertítulo, que la verdadera no aceptó participar en la película–. Este título hace del engaño su tema principal reflejándose tanto a nivel narrativo como estético. Si bien, es cierto que a lo largo

de la película no se le mintió al espectador sí lo mantuvo engañado, poniendo así en tensión algunas de las premisas básicas de la ética del documental.

Más allá de su ámbito de circulación, lo cierto es que en *Misha y los lobos* confluyen muchas de las características del documental contemporáneo en cuanto a la actuación como recurso, el uso de elementos y géneros característicos de la ficción. Pero también permite pensar no solo sobre la representación del Holocausto en la era del streaming sino también en torno a la presentación de los testimonios en el documental contemporáneo.

En efecto, asistimos a una fase histórica en la que la generación de sobrevivientes del Holocausto y testigos del nazismo está llegando a su ocaso. Si el juicio a Adolf Eichmann supuso, en términos de Annette Wieviorka, el advenimiento del testigo, y la década de 1990 la era del testimonio (Wieviorka, 2006); numerosos autores se refieren a que hemos ingresado a la era del posttestimonio y del posttestigo. En esta era, como sugiere Diana Popescu, los vínculos entre memoria e imaginación se vuelven cruciales; ya que la imaginación permite reconfigurar el presente y transmitir el pasado de forma significativa a las nuevas generaciones (Popescu, 2015).

Se supone que un testimonio es el relato que hace un testigo a partir de lo vivido, de lo visto o de lo oído; y en el cine documental se ha conformado el paradigma testimonial a partir de un cuerpo y una voz que se unen para afirmar “yo estuve ahí”. Sin embargo, el documental hace tiempo que ha abordado la problemática posttestimonial a partir de diversas estrategias, posibilitando la presentación de testimonios sin cuerpos.

En el principio no fue la palabra

Como el cine de ficción, el documental también nació silente. En efecto, los primeros documentales, como los realizados por Robert Flaherty o los primeros noticieros cinematográficos, se sirvieron de intertítulos para describir el mundo, acciones y personas que estaban representando. La llegada del sonido convirtió a esos intertítulos en una voz en off –la voz de Dios– omnisciente exponiendo así una argumentación acerca del mundo histórico. Aquello que Bill Nichols

denominó “modalidad expositiva” creó una nueva manera de interrogar al espectador, empleando a las imágenes como ilustración o contrapunto (Nichols, 1997, p. 68).

En ese marco, Arthur Elton y Edgar Anstey dirigirán *Housing Problems* (1935) para la British Commercial Gas Association, título que según las historias del cine documental suele ser ubicada como la primera película en la cual se presentan testimonios de “personas reales”. Realizado bajo la égida y estilo del grupo de John Grierson –de hecho, la hermana de este, Ruby Grierson, actuó como productora y fue quien propuso la realización de las entrevistas–, la denominada escuela inglesa del documental presagiaba el mucho más tardío método del cinéma vérité (McLane, 2012, p. 84).

Housing Problems presenta a los vecinos de los barrios del este de Londres que miran directamente a la cámara para describir las condiciones de vida que muestra la película, siendo la primera vez que la clase obrera intervenía en una película in situ.

El giro vérité

En las postrimerías de la Segunda Guerra Mundial, se publicaron en la prensa gráfica numerosas imágenes de las consecuencias de la contienda como de los campos de concentración y exterminio. Los Aliados registraron también una gran cantidad de material fílmico que derivó en la producción de una serie de documentales que funcionaron, en aquel momento, como una pedagogía del horror (Sánchez-Biosca, 2006). Lo cierto es que, tanto en los reportes escritos como en aquellos documentales, resultaron ser los periodistas y los camarógrafos quienes actuaron como primeros testigos y testimoniantes del horror allí descubierto, tal como presenta Annette Wieviorka a partir de la lectura del trabajo del periodista Meyer Levin (Wieviorka, 2016).

El desarrollo tecnológico permitió la aparición de cámaras más livianas, el registro en 16mm como también la posibilidad de captar el sonido directo en forma sincronizada. Animados por ello, los antropólogos harán uso del cine en sus trabajos, abriendo el camino a la antropología visual y al cine etnográfico,

donde la observación y la entrevista son parte de los recursos utilizados. Estas corrientes, que en cierto sentido ya estaban presentes en los orígenes del documental –no el sonido, desde ya, pero sí la observación de otras culturas–, van a confluir y convivir con el cine directo estadounidense –de la mano de Robert Drew y sus asociados– y con el *cinéma vérité* francés, desarrollado por el antropólogo Jean Rouch y el sociólogo Edgar Morin con su película *Chronique d'un été* (1961). Las premisas del *vérité* fueron continuadas con el “cine encuesta” en títulos como *Le Joli Mai* (Chris Marker y Pierre Lhomme, 1963) o *Comizi d'amore* (Pier Paolo Pasolini, 1964), por mencionar algunas películas. Tiempo después, ya en la década de 1970 y en la vereda opuesta a algunas de las premisas del cine directo, Errol Morris iniciará su cine de conversación con *Gates of Heaven* (1978). En esa década, y con las técnicas del *vérité*, el aquel entonces periodista Claude Lanzmann inicia su filmografía con *Pourquoi Israël* (1973).

El advenimiento del testigo

Como sugiere la historiadora Annette Wieviorka, el juicio en Jerusalén en 1961 a Adolf Eichmann, el arquitecto de la Solución Final, supuso el advenimiento del testigo (Wieviorka, 2006). En efecto, a diferencia de los Juicios de Núremberg donde la evidencia era fundamentalmente la documentación escrita; en Jerusalén se buscó que fuera el testimonio de los sobrevivientes lo que actuara como la principal evidencia. Ello llevó, con el tiempo, a la edición de memorias de sobrevivientes como también de libros de investigación histórica sobre el tema.

Sin embargo, el audiovisual ya estaba allanando el camino para la emergencia de esta figura. En 1956 se produce *Nuit et brouillard* (Alain Resnais, 1956), un medimetroaje que busca reflexionar sobre los campos de concentración nazi y que fuera realizado con motivo del décimo aniversario de la finalización de la guerra y de la liberación de los campos. La película de Resnais se sustenta en un vigoroso montaje que combina imágenes de archivo producidas por el régimen nazi con registros a color de Auschwitz en el presente, creando así un montaje dialéctico por el cual pasado y presente chocan de forma singular. A ello se le suma la narración leída por Michel Bouquet a partir de los textos de Jean Cayrol, poeta francés sobreviviente del campo de Gusen. La elección de Cayrol se debió a

que Resnais pensaba que solo un sobreviviente podía hacer este film; por lo tanto, luego de aceptar su realización, eligió a dicho autor no solo por su potencia poética sino porque esta se encontraba atravesada por la experiencia concentracionaria. Autor deportado mas no deportado vuelto autor, Cayrol no publicó texto alguno sobre sus propias experiencias en el campo; por lo tanto, el texto final, que pasó también por la pluma de Chris Marker, logró volverse “un testimonio sin un yo” (Lindeperg, 2014, p. 117). Estrenada unos meses después del comienzo del juicio a Adolf Eichmann en Jerusalén, *Le temps du ghetto* (Frédéric Rossif, 1961) presentó una historia del gueto de Varsovia utilizando como fuente diarios de testigos y sobrevivientes del gueto como también recurriendo a la presencia de sobrevivientes y sus testimonios en la pantalla.

Si bien en el cine esto parecerá será una novedad, se debe tener en cuenta que la televisión, con cierta espectacularización, ya había iniciado una senda testimonial en la década de 1950 con programas como *This is your life*, que en 1953 le dedicó una emisión a Hanna Bloch Kohner, sobreviviente del Holocausto, en 1955 a Ilse Stanley, quien ayudó entre 1936 y 1938 a que más de cuatrocientas personas fueran liberadas de diversos campos de concentración nazis, y en 1961, a Sara Veffe, quien pasó dieciocho meses escondida en un ático de Ámsterdam de tres metros cuadrados con su marido y sus seis hijos (Shandler, 1999, pp. 27–40).

Si bien durante la década de 1970 se realizarán importantes producciones de documentales históricos, sobre todo para la televisión como *World at War* (1973), recurriendo al testimonio como uno de sus pilares, será la miniserie *Holocaust* (Marvin Chomsky, 1979) la que generará un verdadero boom memorialístico en torno al Holocausto como también un creciente interés editorial por lo testimonial. Los ecos de dicha serie llevarán a iniciar un proyecto de registro audiovisual de testimonios de sobrevivientes –el Holocaust Survivors Film Project– que derivará en el Fortunoff Archive de la Universidad de Yale.

Ese interés por lo testimonial explica también el éxito que tuvo el documental televisivo *Kitty - Return to Auschwitz* (Peter Morley, 1979). Emitido por Yorkshire Television, este documental sigue a la sobreviviente Kitty Hart-Moxon en su regreso a Auschwitz para recordar su confinamiento y ofrecer allí su testimonio para la cámara. El campo de concentración y exterminio no solo era visto por

miles de televidentes, sino que este título resultó ser el primero en registrar el regreso físico de un sobreviviente a un campo de concentración o de exterminio (Insdorf, 2003, p. 300).

En 1985, se estrenará finalmente *Shoah* (Claude Lanzmann, 1985) colocándose finalmente como modelo paradigmático del testimonio. Para autores como Shoshana Felman o Dori Laub, quienes pensaban al Holocausto como una “crisis del testimonio”, la película de Lanzmann presentaba una forma de tramitar dicha crisis. Así, el carácter paradigmático de la película irá más allá de este caso histórico permitiendo comparar y analizar la representación de otros casos bajo el mismo paradigma –como ha sucedido, por ejemplo, con la obra de Rithy Panh sobre el genocidio camboyano–.

La obra de Lanzmann más los ecos de *Schindler's list* (Steven Spielberg, 1993) darán comienzo a lo que Wieviorka denominó la era del testimonio, la cual se caracterizaba no solo por la abundante producción editorial de memorias, biografías y autobiografías sino también a la realización de gran cantidad de películas sobre hechos traumáticos –otros genocidios y dictaduras– y la generación de archivos testimoniales escritos o audiovisuales. Asimismo, la era del testimonio significó también la era del testigo, momento histórico en el cual esta figura fue pensada como un sujeto ético singular.

Transitando ya el siglo XXI, el devenir de la vida ha llevado a la desaparición física de testigos y sobrevivientes del Holocausto como de los años del nazismo. En consecuencia, y a partir del gran archivo testimonial generado durante años, numerosos autores afirman que hemos ingresado a la era del posttestigo y del posttestimonio. Ya no se trata de los hijos y descendientes de testigos, de la memoria de la segunda generación, sino de recibir el legado de otros y transmitirlo hacia las siguientes generaciones. Desde ya, ello presenta una serie de desafíos novedosos y singulares.

La performatividad

Mientras el documental se miraba como un “cine de lo real”, lo cierto es que en forma paralela numerosos realizadores experimentaron con el estilo documental.

De este modo, al mismo tiempo que el paradigma testimonial se afianza con *Shoah*, el documental comienza a exhibir por fuera del cine experimental diversos elementos que conducen hacia una mayor reflexividad; esto es, a preguntarse, cuestionar y poner en escena los diversos modos en que los propios documentales construyen su vínculo con la realidad. Así, lejos de pensarse como “espejos de lo real”, el documental comienza a exhibir las maneras en que se construye como mediación antes que reflejo. A ello se le sumará la emergencia de tendencias documentales cada vez más subjetivas –como el documental en primera persona– y el diálogo cada vez más explícito con el cine de ficción –el uso de la puesta en escena, por ejemplo–.

Es en la década de 1990 que desde diversas perspectivas autores como Bill Nichols o Stella Bruzzi se van a referir al documental performativo. Este tipo de documental se caracterizará por un énfasis en la subjetividad, la experiencia personal, los sentimientos, lo poético, lo evocativo y lo experimental, con una fuerte puesta en escena estilizada.

En base a ello, uno de los elementos que habilita esta performatividad es la oportunidad de pensar otros modos de testimoniar. En efecto, si el paradigma testimonial se sostiene en una voz y un cuerpo que relatan una experiencia, que atestiguan lo que vieron y/u oyeron; la performatividad habilita a exponer y representar el testimonio desde otra perspectiva, rompiendo así el triángulo formado por relato, cuerpo y voz.

Antes que presentar testimonios, el documental performativo se permite representar testimonios. Esta cuestión se encuentra vinculada también al uso recurrente de las recreaciones (*reenactment*), recurso que se ha vuelto cada vez más frecuentes en el documental contemporáneo, sobre todo en las producciones para las plataformas streaming. Lo cierto es que tanto la representación de testimonios como la recreación, le permite al documentalista esquivar impedimentos temáticos o de realización. El uso de la recreación permite abordar diversos temas –personales como históricos– sin depender necesariamente del registro documental o de imágenes de archivo; de este modo, Stella Bruzzi ha sugerido que la recreación “puede cumplir una función liberadora, sobre todo para un tema histórico del que no se dispone de ningún archivo” (Bruzzi, 2006, p.

45)–aunque también ha apuntado que “lo que falta, sin embargo, es la intención política detrás de las reconstrucciones. Ahora se utilizan para realzar y hacer más accesible el dramatismo latente de la situación documental” (Bruzzi, 2006, p. 46)–.

Una película como *Far from Poland* (Jill Godmilow, 1984) resulta ser un ejemplo sugerente de lo recién mencionado. Cuando le denegaron la visa para rodar en Polonia, Godmilow decide hacer su documental sobre el movimiento polaco Solidaridad desde Nueva York. A partir de textos y testimonios de ese movimiento político, la película superpone recreaciones, representaciones de testimonios e imágenes de archivo para dar cuenta de la lucha polaca.

Posdocumental

En ese contexto, y sumando la emergencia de una cada vez mayor producción de programas de televisión de tipo “*reality show*”, numerosos autores se han dedicado a pensar las transformaciones que ha afrontado el documental a finales del siglo XX y principios del XXI bajo la noción de posdocumental. John Corner, por ejemplo, se refirió a la cultura posdocumental de la televisión (Corner, 2002), en la cual señalaba la emergencia del documental como diversión, noción que se caracteriza por poseer un “componente performativo y lúdico, una menor exigencia de verosimilitud documental y un espectro más amplio de implicaciones cognitivas y afectivas por parte de los espectadores” (Corner, 2002, p. 263). Se refiere así a los *reality shows* como una extensión del documental pero que movilizan una intención diferente respecto a los documentales clásicos. Para Corner, el posdocumental se desplaza de los discursos de sobriedad que Bill Nichols había pensado, permitiendo a su vez dar cuenta de nuevas funciones y usos del documental. En síntesis, en la cultura posdocumental ya no se lo puede pensar bajo los mismos supuestos de objetividad y autoridad epistemológica que lo caracterizaban en su época clásica.

En una dirección similar, Josep Català Domènech también se ha dedicado a indagar la condición posdocumental en el siglo XXI partiendo de dos premisas. La primera, es que las nuevas tecnologías no solo han alterado la manera en que producimos imágenes sino también en los modos en que nos vinculamos con la

realidad. Por el otro, que el documental ha sido testigo de una serie de giros – subjetivo, emocional, reflexivo, imaginario, onírico– que han llevado a una drástica transformación de los parámetros fundamentales del documental (Català Domenèch, 2021).

En cierto sentido, a lo que los dos autores se refieren es que el pacto documental clásico –esto es, la manera en que un documental se presenta ante el espectador como un discurso que hace referencia a hechos y personas reales– se ha transformado, sugiriendo que el que se había forjado en años anteriores se ha reconvertido, necesitando, en consecuencia, un nuevo pacto documental o, si se quiere, un pacto posdocumental.

Algunos ejemplos

Además de su característica histórica, el posttestimonio resulta ser un campo de experimentación estética sumamente sugerente para trabajar diversos archivos y materiales. De este modo, cuando el documental aborda esta cuestión, está ingresando en las lógicas y características que enumeré en los apartados anteriores. Sin dudas, una de las cuestiones que permiten modalidades de estas características es “saltar los obstáculos”. Es decir, ante la imposibilidad de contar con el testigo directo, el documental contemporáneo dispone de una libertad creativa singular que le permite abordar dicho impedimento, pudiéndose volver incluso aquel inconveniente uno de los temas de aquellas obras.

Además de la mencionada obra de Godmilow, podemos ver formas similares de representar el testimonio en diversos títulos contemporáneos. *Añil* (Julio López Fernández, 2023) es un documental sobre la guerra civil que tuvo lugar en El Salvador entre los años 1980-1992, en él se presenta el testimonio de tres mujeres que fueron abusadas sexualmente por las Fuerzas Armadas y de Seguridad como también por guerrilleros del FMLN del cual formaban parte. La manera en que se presentan los testimonios permite escuchar historias que no suelen contarse al pensar este suceso histórico, reparar en la violencia sexual como dimensión del conflicto armado y la posibilidad de entenderla como violación. Sin embargo, en *Añil* no son las mujeres-testigo las que relatan su experiencia, sino que son tres jóvenes actrices que lo hacen. A partir de un

enfoque poético, la película toma el añil como tema, recorriendo así la historia de aquel país. El añil no solo hace referencia al color característico de El Salvador sino también a la historia de aquel país, a la explotación de la tierra y de los cuerpos. De este modo, a partir de un enfoque posttestimonial, *Añil* puede hablar sobre un tema poco transitado como lo es la violencia sexual, funcionando la exposición de los testimonios no solo como una forma política sino también como una manera de elaborar el trauma generado. La película cierra con el encuentro entre las tres actrices con las mujeres-testigo –una de ellas con su cuerpo y rostro cubierto para no ser reconocida– quizá como estrategia para otorgarle su valor documental, para conformar el pacto documental, pero también como forma de iniciar la transmisión testimonial: no solo las actrices se volverán posttestigos sino que también –sobre todo a partir de los planos medios finales en los cuales las mujeres miran a cámara– como forma de interpelar y convocar al espectador a que se vuelva dicha figura.

Tower (Keith Maitland, 2016) es un documental sobre los tiroteos que tuvieron lugar en 1966 en la Universidad de Texas, en Estados Unidos. Realizados desde la torre de esa universidad por Charles Whitman, las balas alcanzaron al menos a 16 personas. Cincuenta años después, el documental presenta esta historia a partir del testimonio de sobrevivientes, periodistas y policías que acudieron al lugar. En cierto sentido, este documental posee una forma clásica ya que combina los testimonios con imágenes de archivo; sin embargo, este documental se distingue por una cuestión: se trata de un documental animado. Me referí al giro animado en el documental en otro lado (Zylberman, 2022), aquí quisiera solo referirme brevemente a los testimonios. Al reparar en ellos, vemos que los testimoniados-animados son jóvenes; como si los relatos hubieran sido registrados en aquella época. Sin embargo, los testimonios fueron representados con animaciones y con voces de actores a partir de los relatos de la época y los que fueron recogidos en la actualidad. En ese sentido, en el transcurrir de la película nos encontramos nuevamente con testimonios sin cuerpos ni voz original, volviéndose la animación una estrategia posttestimonial verdaderamente sugerente. Esta perspectiva también le permite al documentalista adentrarse a un tema, a una historia, a un tiempo, del cual hay escasos registros y grabaciones; así, ante esa imposibilidad, el documental se

adentra a esta historia a partir de la animación. De manera similar a *Añil, Tower* finaliza con imágenes indiciales, con registro “verdadero”, de los sobrevivientes en la actualidad como una manera no solo para poner de relieve el pacto documental sino también como una estrategia para afirmar y confirmar que todo lo visto previamente de manera animada tuvo su asiento en el mundo histórico.

Ahora bien, quisiera detenerme con mayor detalle en *Misha y los lobos*, documental que, en cierto sentido, sigue la senda posttestimonial cruzada por la función entretener comentada por Corner. Aunque no fue realizada de manera directa para Netflix, sí ha sido difundida por esa plataforma, emparentándose estilísticamente con obras que fueron producidas por la N roja; entonces, *Misha y los lobos* se ubica bajo la lógica del documental realizado para las plataformas de *streaming*.

En las plataformas, esta función resuena también en los modos de producir como en la estética y en el estilo: los tiempos son otros –escenas más breves, cortes más abruptos y vertiginosos– y el diálogo con elementos de la ficción se vuelve más patente –la apelación a géneros, el uso de recreaciones estilizadas, el recurso de la música incidental penetrante en la trama–, siendo el *true crime* el género que parece ser el más exitoso. En ese marco, previo a *Misha y los lobos*, el Holocausto ya había sido tratado por Netflix desde esa perspectiva con *The Devil Next Door* (Yossi Bloch y Daniel Sivan, 2019) una miniserie documental *true crime* sobre el caso Demjanjuk.

Construida a partir de una pluralidad de entrevistas e imágenes de archivo, *Misha y los lobos* arma un relato vertiginoso que es resaltado por una música incidental invasiva, generando emoción de manera artificial. Entre la pluralidad de voces se destaca la de la propia Misha, quien además de dar cuenta de su experiencia de vida responderá las diversas acusaciones que saldrán a la luz.

Más que una película sobre la Solución Final, *Misha y los lobos* se asemeja a un relato detectivesco, en el que el foco está en el engaño, cómo este se revela y las estrategias de la impostora para mantener oculto el fraude. Esta trama, en cierto modo, podría encajar en cualquier película de suspenso o de detectives; sin embargo, en este caso, se trata de un documental que aborda el tema del

Holocausto, y, por tanto, debe ser ubicado dentro de la amplia tradición cinematográfica que explora esta temática.

El documental, en su empeño por representar el engaño y enfocado en desarrollar esta premisa, posee una escena reveladora: Misha, molesta, abandona la entrevista, y lo que parecía ser su hogar se revela como un set de filmación. La cámara sigue a Misha hasta la sala de maquillaje, donde se quita una peluca, revelando que no es la verdadera Misha sino una actriz. Así, el documental despliega el engaño como parte de su estética: sin la posibilidad de entrevistar a la verdadera Misha —tal como se explica en los créditos finales— el director, en un juego de engaños, elige mostrarnos a una Misha ficticia.

Cabe señalar que un espectador particularmente atento podría notar rápidamente esta estrategia, ya que al comparar a la falsa Misha con la verdadera que aparece en imágenes de archivo la diferencia es evidente. No obstante, el documental parece aprovecharse de una limitación en nuestra percepción, lo que Christopher Chabris y Daniel Simons denominan “ceguera por falta de atención” o “ilusión de la atención” (Chabris & Simons, 2011, p. 25): percibimos mucho menos del mundo visual de lo que creemos. Solo al ver la película una segunda vez detectamos esta diferencia.

Entonces, ¿cuál es el dilema que se plantea aquí? ¿Por qué esta película implica una advertencia sobre el posttestimonio? ¿Qué problemas éticos o morales surgen de esta decisión estética y cuáles pueden ser sus consecuencias? En este caso, estamos ante una impostora cuyas memorias y relatos de vida resultan ser falsos, pero esa sospecha, ese engaño podría extenderse a cualquier otro testimonio: si Misha mintió con tanta facilidad, ¿cómo puede estar seguro el espectador de que otros sobrevivientes no han hecho lo mismo? ¿Qué nos ofrece la película para confiar en el testimonio de un “verdadero” sobreviviente? Esta pregunta se puede proyectar sobre la película en sí: ¿por qué deberíamos confiar en Evelyn Haendel, la sobreviviente “verdadera” que ayudó a exponer la farsa de Misha? Si el documental nos lleva a cuestionar la veracidad de los testimonios de los sobrevivientes, no hay nada en él que, al mismo tiempo, nos motive a confiar en otros testimonios.

La segunda cuestión relevante aquí es la estructura del documental en sí. Al incorporar un giro dramático más propio del cine de ficción, el documental engaña al espectador. Dentro de la teoría documental, existe un consenso sobre el compromiso ético con la verdad (Nichols, 2007); es decir, si bien el documentalista puede explorar múltiples formas narrativas, no debería engañar deliberadamente al espectador. *Misha y los lobos* recurre al engaño y al ocultamiento de información como estrategia narrativa sin considerar plenamente sus consecuencias, poniendo en riesgo el principio ético que define al documental. Si bien hacia el final, Hobkinson revela la mentira mediante una “revelación retardada” (Nichols, 2007, p. 42) –un recurso típico de los falsos documentales–, el problema aquí es que *Misha y los lobos* no es un falso documental; es un documental que parece reflejar una pérdida de confianza en el testimonio como un paradigma fiable. En otras palabras, *Misha y los lobos* ya no ofrece, necesariamente conocimiento sobre el pasado, sino que parece sugerirnos que incluso los documentales sobre el Holocausto deben ser entretenidos; así, al finalizar su visualización, el espectador queda enganchado más con el *plot twist* que con el posible conocimiento histórico que esta película puede llegar a generar. Si bien finalmente la película expulsa como sobreviviente del Holocausto a Misha Defonseca, *Misha y los lobos* no queda exenta de dudas y problemas: la búsqueda por entretener no es meramente una cuestión estética sino también ética.

A modo de cierre

Popescu sugiere que en la era del posttestimonio el trabajo de imaginación resulta ser una herramienta esencial para el trabajo de la memoria, especialmente en ausencia de testigos directos, siendo el arte quien puede traducir la historia en narrativas que puedan movilizar a las generaciones posteriores. Aunque existen numerosos archivos testimoniales –en texto o en video–, como advierte Diana Popescu, en la era posttestimonial las representaciones culturales deben ser críticamente analizadas ya no por su “corrección”, sino por cómo abordan el vacío, la distancia temporal y la urgencia

moral del recuerdo para que incluso los que no poseen lazos biográficos con el Holocausto asuman la responsabilidad de mantener viva su memoria.

Sugiero así pensar a *Misha y los lobos* como un “efecto colateral” de la era del posttestigo, porque si bien es una producción que intenta proponer nuevas formas de representar el Holocausto, dirigiéndose a un espectador que se rige bajo la lógica de las plataformas, sugiero que es también una advertencia sobre los límites, sobre todo éticos, que pueden conllevar las diversas búsquedas creativas, colocando en primer lugar el entretenimiento por sobre la voluntad de crear una obra testimonial. En esta película, y más allá del caso en particular que nos presenta, la confianza en el testimonio es puesta en tela de juicio. En consecuencia, al transitar por la delgada línea ética del documental, las reproducciones online de *Misha and the wolves* pueden traer, con el tiempo, consecuencias impensadas por su realizador en los modos de ver y comprender a los sobrevivientes como también en términos de conocimiento y sentido del pasado.

Bibliografía

Bruzzi, S. (2006). *New Documentary*. Routledge.

Català Domenèch, J. M. (2021). *Posdocumental. La condición imaginaria del cine documental*. Shangrila.

Chabris, C. F., & Simons, D. J. (2011). *El gorila invisible*. Siglo XXI.

Corner, J. (2002). Performing the Real. Documentary Diversions. *Television & New Media*, 3(3), 255–269.

Insdorf, A. (2003). *Indelible Shadows. Film and the Holocaust*. Cambridge University Press.

Lindeperg, S. (2014). *Night and Fog: A Film in History*. University of Minnesota Press.

McLane, B. A. (2012). *A New History of Documentary Film*. Continuum.

Nichols, B. (1997). *La representación de la realidad*. Paidós.

Nichols, B. (2007). Cuestiones de ética y cine documental. *Archivos de la Filmoteca*, 57.

Popescu, D. (2015). Introduction: Memory and Imagination in the Post-Witness Era. En D. Popescu y T. Schult (Eds.), *Revisiting Holocaust Representation in the Post-Witness Era*. Palgrave Macmillan.

Sánchez-Biosca, V. (2006). *Cine de historia, cine de memoria: La representación y sus límites*. Cátedra.

Shandler, J. (1999). *While America Watches: Televising the Holocaust*. Oxford University Press.

Wieviorka, A. (2006). *The Era of Witness*. Cornell University Press.

Wieviorka, A. (2016). *1945. Cómo el mundo descubrió el horror*. Taurus.

Zylberman, L. (2022). El documental y el giro animado. Rupturas y continuidades. *Toma Uno*, 10.



XV JORNADAS
INTERNACIONALES/ NACIONALES
DE HISTORIA, ARTE Y POLÍTICA

MESA 3

Cuadros neoclásicos y collage como estrategias didácticas en la producción de José Joaquín de Mora y Soledad Acosta de Samper¹

Baltar, Rosalía (INHUS – CELEHIS – UNMdP)
Bustamante Salvatierra, Stephanie Mailén ((CELEHIS – UNMdP)

Introducción

246

Nos interesa trabajar dos textos relevantes del siglo XIX: *Gimnástica del bello sexo, o Ensayos sobre la educacion fisica de las jovenes* (1826) de José Joaquín de Mora (Cádiz, 1783-Madrid, 1864) y *Una holandesa en América* (1876) de Soledad Acosta de Samper (Bogotá, 1833-1913). En estos textos se utilizan dos estrategias de la visualidad: las ilustraciones y el collage y, en ambos, son procedimientos que refuerzan su carácter didáctico. Sin embargo, no son los mismos modos ni las mismas intensidades. El uso de las imágenes de los ejercicios físicos es propio de este tipo de manual, porque describe, además, formas de comportamiento social en cuanto a la ropa, compañía y espacio de realización de la gimnasia. Claramente, al optar por ilustraciones neoclásicas, se percibe una estilización de lo corporal que incluye la idea misma del ser mujer; en la novela de Samper, la operatoria del recorte de periódicos, un dispositivo de escritura asociado a los álbumes de recortes de moda en la época, formula un didactismo que excede el ideal de mujer y habilita a sus lectoras a, justamente, liberarse de esas fórmulas enquistadas. Ambos regímenes conviven y tensan los mensajes destinados a las lectoras.

Gimnástica, moralidad y juegos

Como señala el gran historiador Paul Veyne, la tradición judeo cristiana rompió con algunas cosas clave de la tradición clásica. Una de ellas es la relación con el cuerpo, en esa disociación entre *cuerpo* y *alma* primero y jerarquía de valor, después; vemos el dominio del *cogito ergo sum* en la conciencia occidental hasta bien entrado el siglo XIX donde las palabras de Nietzsche, rechazadas, invierten esa cuestión: para él, lo sorprendente es el cuerpo y no el sujeto trascendental kantiano o el yo pienso cartesiano. El cuerpo es un campo de batalla, un escenario

¹ Este trabajo representa un aspecto localizado de una investigación mayor.

de lo plural, lo complejo y la desmesura de la vida. “Quien obra y actúa es el cuerpo, el yo es “resultado” de ese actuar”, sintetiza Mónica Cragolini (2005, p. 149).

Lo que parece revelar el ejercicio físico es el movimiento. Si observamos las actividades asociadas con lo bárbaro o lo extraño, las que portaran movimiento estarían incluidas: la gestualidad (mala educación), los modales en la mesa, los viajes, el correr. De hecho, la enseñanza peripatética devenida en paseos se ha visto sucesivamente limitada y sistematizada en un orden del interior, del aula, el salón. Las reglas de urbanidad proponen, ante todo, una quietud del cuerpo y una normativización educativa del movimiento (Torres Septién Torres, 1998). Por ello, en el siglo XVIII domina la idea de reglamentar el movimiento, al tiempo que se considera la necesidad de existencia de este, producto en el caso hispanoamericano de las corrientes borbónicas ilustradas que, ante las crisis de la península, toman cartas en el asunto y asumen los desafíos reformistas del imperio. Así, el movimiento se enmarca dentro de los estudios de la corporalidad, la cual, en el presente es abordada desde muchos ámbitos; a nosotras nos interesa pensarla en tanto fenómeno histórico-social y como políticas de regulación del cuerpo, en los proyectos ilustrados referidos a la mujer y que dejaron huella en la mirada sobre la educación física de las mujeres en el siglo siguiente (Douglas, 2007; Foucault, 1976). Aclaremos que el movimiento corporal está atravesado por cómo son consideradas las emociones en diversos períodos. Para Norbert Elías, la regulación de las emociones y sus distintas manifestaciones en sociedad resultó crucial para la vida cortesana del siglo XVII (1993). El movimiento ilustrado borbónico —de alto impacto entre los hombres de letras del período tanto en la proyección peninsular como americana— direccionó sus ideas hacia el dominio de las emociones y el cultivo del cuerpo en función de una matriz utilitaria y práctica muy clara: la crisis a todo nivel del imperio era, según sus hipótesis, consecuencia del estado ocioso y vagabundo de los seres humanos, la falta de disciplinamiento, y la desatención a los quehaceres tanto corporales como sociales. En efecto, Gaspar Melchor Jovellanos (1744-1811), Francisco Carrabús (1752-1810), o Pedro Rodríguez Campomanes (1723-1802) “buscaron intervenir los cuerpos para interiorizar un ideal corporal ligado a la robustez, la habilidad, la fortaleza, los trabajos manuales y la disciplina para el trabajo”

(Morgan, Sidy y Vacca, 2021, 89) en la pretensión de generar ciudadanos útiles. Para ello, se sirvieron de distintas clasificaciones del cuerpo social, por clase, género, edad, profesión, entre otras. De todos estos parámetros, quien da más lugar al género es Campomanes, al comprobar que la mitad de la población se dedicaba a la ociosidad y, por tanto, ocasionaba un perjuicio claro al todo social. Decía, con preocupación y alarma:

Suponiendo once millones de habitantes en la Península e Islas adyacentes, se puede computar que hay cinco millones quinientas mil personas del sexo femenino. Puede rebajarse, de los cinco millones quinientas mil mujeres y niñas, un millón y medio de las que aún no han llegado a la edad de siete años y de las ancianas y enfermas que están inhabilitadas del trabajo o no podrán por otras causas dedicarse a él. Quedarán, pues, según este cómputo, cuatro millones útiles para emplearse honestamente en tales industrias y ayudar al sustento de su respectiva familia (Rodríguez Campomanes, 1774, p. 14)

Por eso, señala la necesidad de pensar a las mujeres como parte de las prácticas de educación, que las alejaría de la ociosidad perniciosa:

Aunque son necesarios los oficios, es más provechosa la agricultura. Sería de una gran ventaja al Estado, que todas las artes posibles se ejerciesen por las mujeres. De esta suerte las familias vivirían abundantes con la universal aplicación de ambos sexos. Si la educación no les es común, las mujeres e hijas de los artesanos perseverarían ociosas; y no podrían inspirar a sus hijos y maridos una conducta laboriosa, de que ellas mismas vivirían distantes y tediosas. Es cosa también cierta, que las mujeres deben concurrir a fomentar la industria, en todo lo que es compatible con el decoro de su sexo, y con sus fuerzas. Cuantas más se empleen en el trabajo, ese mayor número de hombres quedan, para las faenas más penosas: así del campo, como de los oficios pesados, de la navegación y milicia. No tienen menor obligación las mujeres, de procurarse el sustento a costa de sus tareas; y es error político no pensar en dedicarlas a las artes, y a los demás destinos, conformes a su estado. La preocupación de ver casi ociosas las mujeres en algunas provincias del Reino, no es una razón sólida, que autorice su inacción. Es una perniciosa desidia, que conviene desarraigar. (§. XVII. *De las ocupaciones mujeriles, a beneficio de las artes*, 1775, s/n)

Dentro de los muchos textos del siglo XVIII específicos que se dedicaran a la educación de las mujeres, es ineludible la mención de *Defensa de las Mujeres* de Feijoo, escrito en 1726, así como el *Discurso sobre la educación física y moral de las mujeres* de Josefa Amar y Borbón (1790). Siguiendo a Miralles (2018), podemos indicar que este último se enmarca no solo dentro de la corriente del reformismo ilustrado sino que también, añade el investigador, en él están insertos los matices introducidos por el liberalismo y la noción de nación soberana (p. 346), aspectos compartidos o que aún perduran en el texto que nos ocupa de José Joaquín de Mora, la *Gimnástica*. En esta genealogía hay un predominio del carácter utilitario de la educación física para las mujeres. Las ilustraciones que acompañan el libro de Mora se caracterizan por presentar los ejercicios físicos dentro de un marco idealizado, y con la presencia de líneas verticales y horizontales de lectura que proponen la ejercitación casi estática, sin movimiento.

El manual de Mora –escrito por primera vez en español y luego traducido a distintas lenguas– pertenece al ciclo de publicaciones que Ackerman destina al público americano (Durán López, 2015). El manual contiene 20 entradas con una conclusión y reglas generales: el columpio, la balanza, el volante, el diablo y el solitario, la carrera, el canto, la gallina ciega, otro juego, el baile, el paseo, el instinto filial, la muchacha varonil, la pereza, la equitación, la falta de experiencia, la desobediencia o los aros, los trabajos de la agricultura, los saltos, los bolos. Se presenta como un elenco de ejercicios heterogéneos que establecen los límites y las normas de tales para su práctica de las mujeres; por un lado, ejercicios que se asocian con el aire libre y el juego, por otro, juegos tradicionales (la gallinita ciega, por ejemplo) interpretados como ejercicio físico. También hay otras entradas que son parte ejercicio físico pero fundamentalmente aprendizajes para la vida en sociedad de las jóvenes (el canto, el baile, el paseo, la equitación); algunos que rozan la obediencia y la actitud en tanto mujeres y son entradas preventivas de la conducta esperable (el instinto filial, la muchacha varonil, la falta de experiencia, la pereza) y por último, los trabajos de la agricultura –que sin duda son a primera vista ejercicio físico pero no destinado a la mejora del cuerpo–.

En el apartado “Reglas generales” se especifican aspectos en torno al hacer de la gimnasia y consejos “útiles”, desde ya, para las jóvenes. El primero se trata de la moda adaptada a la necesidad del ejercicio: se desaconseja el corsé, que impide movimiento y respiración saludable y, también la total carencia de este -la desnudez- porque genera flojedad y malas costumbres, como puede verse en las ciudades; el segundo es la recomendación del baño moderado, llevado adelante con multiplicidad de precauciones. Pasa luego a los alimentos, al cuidado frente a los dulces y a los medicamentos. Como conclusión, la referencia a los antiguos que todo lo sintetizan: “un entendimiento sano, en un cuerpo sano” (106).

Vamos a sintetizar la presentación de los ejercicios a partir de un juego tradicional y su extensa trayectoria semántica a lo largo de las épocas, el columpio.



Figura 1. El columpio

“Muy lejos del parque infantil, el columpio ha estado tradicionalmente asociado al sexo y a la muerte.” afirma Javier Moscoso (2021, p. 7), en su impresionante estudio sobre la teoría de las emociones vista desde este juego. En la imagen que acompaña la descripción de Mora, nada hace pensar más que en un espacio alejado de todo eros y tánatos. Comparemos un clásico del columpio en los términos de Moscoso, la pintura de Fragonard.



Figura 2. Jean-Honoré Fragonard, "El columpio", 1767

Mientras que en la obra de Fragonard la dama está rodeada de hombres (el marido, detrás, hamacándola; el amante, semi recostado, con la mirada dirigida a lo que la dama muestra y no debiera mostrar) y por fin, entre los árboles, Cupido, demostrando con su dedo en la boca que estamos ante un amor secreto o prohibido, en la ilustración de Mora, el universo es todo femenino: el primero es un cuadro de adultos, el segundo, de señoritas. La actitud recatada de las piernas juntas contrasta con la de la amante del cuadro francés, que pierde la inocencia o virginidad en el vuelo de su zapato. El mundo de Fragonard se expresa contaminado, en el sentido convencional (Douglas, 2007), sin los límites de pureza establecidos por la convención; por el contrario, el universo de la imagen de Mora está claramente librada de contaminación, incluso en las líneas que marcan las miradas del espectador. Además, el momento del día se encuentra en claro contraste: en la oscuridad del bosque ocurre una escena de juego erótico mientras que en la otra es una indicación gimnástica, diurna.

Frente a una escena en la que las miradas recorren diagonales y la dimensión de la naturaleza se encuentra expresada como parte activa del ocultamiento, el desorden y la mezcla con los cuerpos (y las intenciones), las imágenes de la *Gimnástica* son del todo opuestas: no sólo la naturaleza es un decorado que no

oculta ni se mezcla con los personajes, sino que hay límites muy claros entre lo alto y lo bajo, lo recto y lo vertical, expresando orden y claridad.

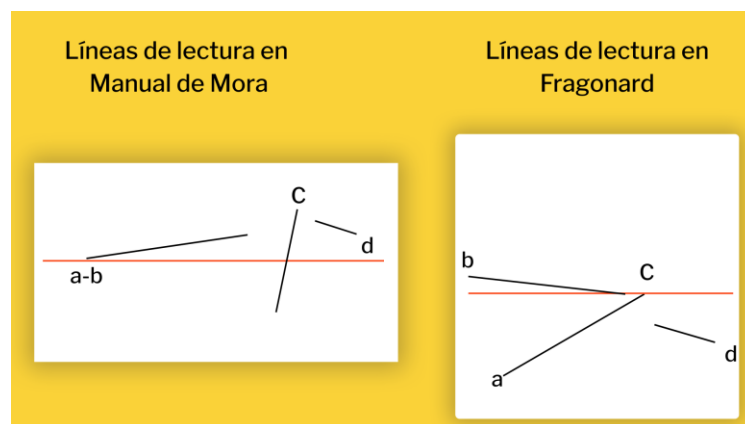


Figura 3. Líneas de lectura en las dos imágenes

Como se ve en el esquema de la ilustración de Mora, la mirada es horizontal, ascendente y las posiciones respetan los ejes de verticalidad y horizontalidad en un plano medio, mientras que en la obra de Fragonard, el cruce de miradas diseña diagonales en el plano bajo del cuadro. La verticalidad del primero postula el ámbito plenamente de lo público, un paseo, y su tendencia al movimiento es ínfima. Por el contrario, en el segundo, hay un recorrido de la intimidad, de una fuga y la ambivalencia dada por el balanceo nocturno. Si las figuras de Mora son estatuas mudas, en Fragonard se expresa el no decir.

Vemos, entonces, que las circunstancias de la actividad física no pueden desligarse de las materializaciones de los cuerpos del movimiento y del andamiaje conceptual que concibe una pedagogía utilitaria pero absolutamente regulada por normas. Y los cuerpos, quietos en la imagen, inducen a la expresión de una pedagogía del corsé sin corsé para las jóvenes del bello sexo.

Viaje literario, visualidad y educación

Entendemos que, dada la complejidad del objeto que pretendemos abordar, es necesario realizar un breve recorrido de su conformación. *Una holandesa en América* es la octava novela de Soledad Acosta de Samper, figura representativa de la literatura colombiana del siglo XIX. En un primer momento, ubicamos una edición por entregas de 1876 en el periódico *La Ley* de Bogotá, bajo el pseudónimo “Aldeberán”. Luego en 1888 se publica la edición en libro (Imprenta

de Bethencourt, Curazao). Póstumamente, en el año 2016, comienza a circular una edición facsimilar del volumen ilustrado que la autora compuso para esta novela en algún momento entre su edición por entregas (1876) y su edición en libro (1888). En especial, nos interesa detenernos en esta última versión, pues habilita la reflexión acerca del procedimiento material de su configuración y de las relaciones entre texto verbal y visual.

En cuanto a su estructura, se divide en cinco partes. No es un dato menor resaltar que cada una de ellas cuenta con un epígrafe de los siguientes referentes: Lamartine, Voltaire, Juan de Nuremberg y Balzac. Con estas incorporaciones, podemos apreciar cómo la autora da cuenta de su formación cultural a partir de los estudios que realizó en Francia, las lecturas de su biblioteca familiar y las tertulias científicas y literarias que se llevaban a cabo en su casa (Agudelo, 2015). En esta misma línea, Carolina Alzate agrega:

En este artefacto, en su cruce de narrativa visual y verbal, se puede rastrear un gesto escritural que acompañará la obra de la autora a lo largo de su carrera: me refiero a su evidente y sofisticada conciencia del campo cultural en el que se inscribe, tanto en su sentido nacional como transatlántico. (2018, p. 147)

La experiencia vital de la autora colombiana se pone en vinculación con la propuesta de *Una holandesa en América*. Se trata de una novela de viaje y de formación que recupera la Guerra civil colombiana de 1854 y un contexto de tensiones políticas que dieron lugar al golpe de Estado del general José María Melo. Lucía, criada en Holanda con su tía, regresa a Nueva Granada (Colombia) a pedido de su padre tras la muerte de su madre. En la caótica hacienda familiar, se enfrenta a la rebeldía de una de sus hermanas y el desorden de sus hermanos. Además, sufre por el matrimonio de su prima con su amor secreto y, tras un período de depresión en Bogotá, regresa a la hacienda, donde, pese a las dificultades, logra establecer algo de orden en medio de la inestabilidad familiar y la Guerra civil. De acuerdo con Luzmaría Renjifo López (2006), aparecen dos niveles de textualidad: por un lado, los hechos novelados, a través de las voces de los personajes femeninos; por otro, la voz de la narradora que con su experiencia opina, sugiere, aconseja a mujeres jóvenes y anticipa, dado que hay una distancia temporal ya que su relato se enmarca en un momento posterior a los

acontecimientos de los personajes, en un futuro en el que Colombia está más adelantada en su proceso civilizatorio. Además, se incorporan géneros discursivos como las cartas y los diarios de distintos personajes, con descripciones costumbristas y minuciosas. Según Renjifo López (2006), este empleo polifónico es una estrategia para matizar la voz de la narradora, que se podría pensar como una construcción ficcional de la figura de Soledad Acosta de Samper, dada su preocupación y conocimiento de los acontecimientos que ocurrieron en su nación.

Con respecto al contenido visual, aparecen 128 imágenes. Carolina Alzate las clasifica de la siguiente manera:

117 grabados recortados de publicaciones periódicas y de libros, 3 dibujos hechos por la autora (dos acuarelas y una tinta sobre papel), 3 fotografías de poblados nacionales y 5 tarjetas de visita de personajes históricos colombianos (retratos). Los grabados incluidos pueden agruparse por sus temas: paisajes americanos y europeos; retratos de hombres y mujeres; barcos, escenas de viajeros, pescadores; mujeres en escenarios domésticos; escenas urbanas interiores y exteriores; ilustraciones de la guerra (2018, p. 147-148).

La operatoria con la que se construye este volumen parte de una práctica usual en el siglo XIX, del gesto de recortar libros y periódicos. En ese contexto, numerosos lectores han registrado sus lecturas a través de los actos de cortar y pegar, deviniendo en un tipo peculiar de escritor (Alzate, 2018). Resulta significativo pensar que, en este caso, Acosta de Samper se vuelve una lectora de su propio texto, para reescribirlo en clave de un objeto más complejo: “no son ilustraciones hechas para su novela y por tal razón, consciente de ello o no, la autora aparece haciendo comentarios visuales a una tradición gráfica que también le interesa.” (Alzate, 2019, p. 334). Al día de hoy, no se han podido rastrear todas las fuentes de la prensa europea de las que realizó tales recortes.

Ahora bien, antes de observar algunas de estas imágenes, a los fines de reflexionar acerca de los dos planos del objeto literario en cuestión, debemos dejar en claro que la escritora parte de un proyecto autoral con un enfoque educativo, dirigido especialmente a las mujeres. Aunque como bien advierte

Renjifo López (2006), la lectora del siglo XIX que tiene acceso a este tipo de publicaciones es una dama hegemónica, con una posición social acomodada.

En este libro, como en otros textos de su vasta producción, busca promover “una subjetividad femenina fuerte que conozca las leyes que rigen el mundo que la rodea y que pueda encontrar la manera de moverse dentro de él” (Alzate, 2012, p. 125). Todo ello, a la vez que intenta compartir una visión extrañada de América (Ibarra Atehortúa, 2025), en la que no se rige linealmente por el modelo civilización-barbarie puesto que, desde el posicionamiento de la autora, ser europeo o americano no determina el nivel civilizatorio (Renjifo López, 2006).

Desde el discurso verbal, se exhibe una serie de matices en personajes femeninos. Por ejemplo, tenemos a Lucía, cuyo posicionamiento la lleva a buscar una alternativa al matrimonio y al convento; Mercedes que se acercaría al ideal romántico, al casarse, pero con la incertidumbre de haber realizado una buena decisión; o Clarisa que, condicionada por la falta de educación, logra cambiar su conducta, a partir de las orientaciones de Lucía. Estos detalles se desdibujan en las imágenes que incorpora Acosta de Samper.

Si ponemos en relación la figura 4 y 5, podremos marcar un contraste entre la educación y las labores de las mujeres. En la primera aparece un grupo de jóvenes que están realizando tareas en el ámbito rural. Esto contribuye a dar cuenta de ciertos conocimientos prácticos, que Acosta de Samper considera que deberían saber. Cabe destacar, la postura corporal de las muchachas: cada una de ellas en un plano diferente, pero erguidas y con fuerza para el trabajo en el campo.



Figura 4. *Una holandesa en América*, p. 74. Soledad Acosta de Samper (ca. 1880).

En la figura 5, encontramos simetría en las dos mujeres que tejen. Esta disposición da cuenta del equilibrio y el orden. El gesto de concentración y la cabeza gacha podrían estar mostrando señales de sumisión, que nada tienen que ver con el contenido verbal de la novela.



Figura 5. *Una holandesa en América*, p. 81. Soledad Acosta de Samper (ca. 1880).

La figura 6 tiene puntos en común con la anterior: la labor práctica manual, la inclinación de la cabeza y la aparición de dos mujeres. Como diferencia, vamos a ver que una de ellas observa a la otra, lo cual da indicios de cierta autoridad de control y/o jerarquía. Otro aspecto distinto a las ilustraciones anteriores es la inserción en el espacio interior, privado. En esta lectura de imágenes, pertenecientes a la primera parte de la novela, podemos notar la intención de matizar y contrastar diferentes situaciones de los personajes femeninos, aunque no se da con la profundidad que tiene el texto verbal al exhibir el escenario europeo, antes de la llegada a América.



Figura 6. *Una holandesa en América*, p. 90. Soledad Acosta de Samper (ca. 1880)

En esta línea, la figura 7 presenta otro escenario exterior en territorio europeo. Lucía está próxima a viajar a América. Sin embargo, como novedad, aparece una mujer y un hombre. Esta imagen femenina, también se muestra sumisa. El hombre, por su parte, sostiene la mirada desafiante. Detrás suyo, una sombra con un rostro severo que observa la escena. Esto se podría leer como una imposición de roles y de autoridad en la sociedad del siglo XIX. Sin embargo, no hace justicia a la fuerza y determinación de personajes como Lucía.



Figura 7. *Una holandesa en América*, p. 98. Soledad Acosta de Samper (ca. 1880).

En las siguientes partes, ya en suelo americano, vamos a encontrar una mayor cantidad de imágenes de mujeres individuales. En algunos casos se pueden encontrar ejemplos de muchachas con actitudes pasivas y de lamentación (pueden ver imágenes de estilo en las páginas 137 y 141, entre otras); pero también vamos a tener otras ilustraciones, como la de la figura 8, en las que las mujeres se ven más decididas y fuertes. En esta imagen la actitud se potencia con la cabeza levantada, la mirada segura y hacia delante, la extensión del brazo y la vestimenta liviana. Entendemos que no es casual esta diferencia, pues precisamente la autora intenta resguardar, fomentar y alentar una actitud más activa de las mujeres, en pos de involucrarse en los asuntos de su nación.



Figura 8. *Una holandesa en América*, p. 126. Soledad Acosta de Samper (ca. 1880)

Por último, nos pareció oportuno incluir la figura 9. Alzate (2019) sostiene que muchas imágenes no se amoldan de forma adecuada al relato, por presentar niñas que no tienen que ver con las edades de los personajes de la novela (otro ejemplo está en la página 133). Sin embargo, destacamos esta ilustración pues nos permite leer la figura de esta niña lectora, con su sonrisa y su postura más relajada, como la configuración del proyecto educativo que propone Acosta de Samper. Ante la indiferencia de la mujer sentada, que se puede interpretar como una parte aletargada de la sociedad a la que la autora convoca, la niña la invita con su mirada curiosa a ver más allá.



Figura 9. *Una holandesa en América*, p. 190. Soledad Acosta de Samper (ca. 1880)

Luego de este breve recorrido por algunas de las ilustraciones del volumen, coincidimos con Alzate en que las imágenes no son solamente paratextos decorativos que acompañar los contenidos verbales previos, “sino que la autora desarrolla una narrativa visual en la cual entra en diálogo con la iconografía europea, principalmente en lo que se refiere a la construcción de la imagen de la mujer” (2019, p. 331).

Palabras finales

El recorrido de nuestra presentación permite pensar ciertas zonas de la pedagogía destinada a las mujeres en las que las imágenes potencian el carácter performativo de las voces enuncian códigos de conducta y formas de estar en el mundo para ellas en el largo siglo XIX latinoamericano. Advertimos que en el caso del manual de Mora, esa voz proporciona un marco de referencia regulatorio

respecto de la relación cuerpo-movimiento, en el que se destaca la incorporación de esta en la vida social y cultural de un medio en el que la figura de la mujer potencia su carácter utilitario. Las imágenes y sus composiciones refuerzan los componentes de las normas y reglamentaciones que el texto escrito propone.

Por su parte, la novela de Samper, particularmente el volumen publicado póstumamente en 2016, se trata de un objeto completo que entrama textualidades verbales y visuales. Al recuperar el gesto de recortar y pegar, podemos considerar que la autora realiza una lectura y reescritura de su texto publicado inicialmente como una edición por entregas allá por 1876. En lugar de leer los textos visuales como una ilustración de escenas particulares, la lectura conjunta de imágenes configura una narrativa visual y no una mera decoración paratextual, lo que, en principio, diríamos que se diferencia de la posición del autor gaditano. En efecto, el recorte, la selección de imágenes y la práctica en sí de collage, muestra los esfuerzos de la autora por buscar alternativas a una pedagogía de las mujeres fija y no participativa. La referencia a la autoría como lectora es una muestra de ello: su propuesta educativa, así, se vincula con un interés ulterior centrado en la construcción de la nación colombiana.

Bibliografía

Acosta de Samper, S. (2016). *Una holandesa en América* (incluye facsímil del volumen ilustrado por la autora). Introducción y notas de Carolina Alzate y Catharina Vallejo. Bogotá: Ediciones Uniandes, Biblioteca Nacional de Colombia, Instituto Caro y Cuervo.

Agudelo, A. (2015). *Devenir escritora. Emergencia y formación de dos narradoras colombianas en el siglo XIX (1840-1870)*. Lima: Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar.

Alzate, C. (2019). Periodismo, novela e imagen en torno a 1880. Soledad Acosta de Samper y su narrativa visual de cortar y pegar. *Cuadernos de Literatura*, 23(45). 330-351. <https://doi.org/10.11144/Javeriana.cl23-45.pnit>

----- (2018). El panorama como simulacro. Tecnologías de la mirada colonial en Una holandesa en América (ca.1880), novela ilustrada. *H-ART. Revista de historia, teoría y crítica de arte*, (3), 141-166.

----- (2012). Otra amada y otro paisaje para nuestro siglo XIX. Soledad Acosta de Samper y Eugenio Díaz Castro frente a María. *Lingüística Y Literatura*, (59), 117-135. <https://doi.org/10.17533/udea.lyl.12537>

Cragolini, M. (2005). Ello piensa: la “otra” razón, la del cuerpo. En Juan Carlos Cosentino y Carlos Escars, *El problema económico. Yo-ello-super-yo.síntoma*. Colección Materiales de Cátedra, UBA.

Douglas, M. (2007). *Pureza y peligro. Un análisis de los conceptos de contaminación y tabú*. Buenos Aires: Nueva Visión

Elías, N. (2016). *El proceso de la civilización. Investigaciones sociogenéticas y psicogenéticas*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Foucault, M. (1976). *Historia de la sexualidad, tomo 1*. México: Fondo de Cultura Económica.

Ibarra Atehortúa, J. E. (2025). Civilización y educación de las mujeres neogranadinas en Una holandesa en América (1888) de Soledad Acosta de Samper. *Estudios de Literatura Colombiana*, (56), 170-190. <https://doi.org/10.17533/udea.elc.354661>

Miralles, X. (2018), Nación, moral y virtud doméstica. Las Cartas sobre la educación del bello sexo (1824) de José Joaquín de Mora. En S. García Castañeda y A. Romero Ferrer, eds., *José Joaquín de Mora o la inconstancia. Periodismo, política y literatura*, Madrid, Visor, 2018, pp. 345-373.

Mora, J., (1826) *Gimnástica del bello sexo, o Ensayos sobre la educacion fisica de las juvenes*. Londres, Rudolf Ackermann, <https://archive.org/details/101239167.nlm.nih.gov/page/n1/mode/2up>

Moscoso, J. (2021). *Historia del columpio*. Madrid: Taurus.

Renfijo López, L. (2006). *Una holandesa en América (1876) de Soledad Acosta de Samper: novela fundacional, género y ciudadanía*. Tesis de grado. ULA

Rodríguez Campomanes, P. (1775). *Discurso sobre la educación popular de los artesanos*. Madrid: Imprenta de Antonio Sancha.

----- (1774). *Discurso sobre el fomento de la industria popular*. Madrid: Imprenta de Antonio Sancha.

La construcción del Nacionalismo afrikáner: El Monumento Voortrekker

Fernández, Julio Martín (ISP Joaquín V. González / FFyL – UBA)

264

El presente trabajo aborda el Monumento Voortrekker en Sudáfrica como un símbolo de identidad y memoria colectiva de la comunidad afrikáner. Inaugurado en 1948, este monumento conmemora el Gran Trek de 1835, un evento clave en la historia de los bóeres que refleja el proceso de expansión territorial y consolidación cultural de la población blanca afrikáner. A partir de un análisis histórico y cultural, y utilizando el sitio web oficial del monumento como disparador, se analizarán las narrativas que proyecta, así como las tensiones raciales, sociales y políticas que subyacen en su construcción. Este análisis propone presentar como los espacios de memoria, entre ellos los monumentos, funcionan como herramientas para la formación de identidades nacionales y legitiman las visiones hegemónicas del pasado.

En la capital ejecutiva de la Republica de Sudáfrica, sobre una colina en las afueras de la ciudad, se erige el Monumento Voortrekker. Inaugurado en 1948, su propósito fue conmemorar el Gran Trek iniciado por la comunidad bóer en 1835. Los bóer, campesinos blancos neerlandeses, alemanes y hugonotes, que cultivaban la tierra en la colonia británica de El Cabo, decidieron cruzar las fronteras coloniales para establecer territorios autónomos fuera del control británico. Estos boers, conocidos como Voortrekker o “pioneros” en idioma afrikáner, son considerados por la comunidad blanca local como la base histórica de la Sudáfrica moderna. Es por ello, que al cumplirse los cien años del inicio del Gran Trek, el gobierno afrikáner decide levantar el monumento en homenaje a los voortrekker.

El monumento puede ser interpretado no solo como una representación del evento que conmemora, sino también como un testimonio de quienes lo construyeron. Este monumento constituye un “lie de mémoire, es decir, un producto cultural constituido por signos, significados y representaciones que han sido y son generados por mecanismos de significación productos de prácticas

concretas” (Cejas, p 93). La intencionalidad, el diseño, la funcionalidad y su representación no fue realizada por quienes son recordados allí, sino por otras personas que determinaron que recordar y cómo hacerlo. Por ello, para comprender al monumento hacen falta dos historias. Por un lado, la historia propia del acontecimiento a representar y, por otro lado, la historia de su propia construcción como obra conmemorativa.

Para comprender el contexto en que surge el Monumento Voortrekker, es necesario explorar la historia de los campesinos bóer, quienes expandieron la frontera del domino blanco en el sur del continente africano. Su trayectoria refleja el proceso de colonización, migración y consolidación de la identidad afrikaner.

Los primeros antepasados de los Boers llegaron a la futura Colonia del Cabo en 1652. Eran peregrinos calvinistas que, por un lado, escapaban de la persecución religiosa en Holanda, Alemania y Francia; y por el otro, creían ser un pueblo elegido con la misión de expandir la fe cristiana en el sur de África. Al llegar, encontraron comunidades cazadoras y pastorales. La franja donde se establecieron los colonos holandeses será el considerado “Homeland” (hogar nacional) de la comunidad blanca Afrikáner de la futura Republica de Sudáfrica (RSA). Desde esta región, se ejercía el poder político de la república, aunque en el territorio de la antigua colonia vive solo el 20% de la población de la RSA.

La Colonia del Cabo, será considerado por los afrikáners como su Homeland Histórico. Para consolidar esta identidad nacional, los afrikáners buscarán potenciar dos puntos de legitimidad. En primer lugar, afirmar la continuidad poblacional entre los primeros colonos y los actuales pobladores blancos. El segundo lugar, la intención de sostener que las tierras ocupadas por los Voortrekkers luego de cruzar la frontera del rio Orange en 1835, era en realidad tierras deshabitadas. Dirán, además, que la población negra se establecerá en esas tierras recién a mediados del 1800 cuando la población negra abandona las tribus tradicionales ubicadas más al norte. Vale aclarar, que estudios modernos establecen la llegada de población negra al norte del Orange en las mismas épocas que las llegadas de los colonos holandeses a la región del Cabo. Asimismo, en los territorios ocupados por la población blanca afrikáner, también existe una población blanca no afrikáners que descenden de colonos ingleses y de otras

nacionalidades, pero estos son principalmente pobladores que llegan a fines del siglo XIX. (Cornevin, 1994, p 295)

Debemos recordar que la religiosidad calvinista de los afrikáners jugó un papel importante en la identidad de estos. Los bóers se consideraban el pueblo elegido por Dios para evangelizar y guiar a la población no blanca. Pero, sobre todo, al ser el pueblo elegido, reafirmaban que la tierra por ellos habitada es la tierra dada por Dios. Por lo tanto, son los legítimos herederos de estas. Dicha idiosincrasia se forma durante la ocupación holandesa, por lo que la llegada del de los británicos en 1795 desafía su idiosincrasia. A diferencia de la Compañía Holandesa de Indias, el gobierno británico tenía unas políticas de dominio diferentes, un gobierno más secular y de economía liberal.

Los bóer que eran una población rural que habitaba los campos por fuera de los límites de la colonia del Cabo, deciden migrar para alejarse del dominio británico. Este movimiento migratorio, llamado Gran Trek, comenzó en 1835 y logra expandir el dominio blanco de los 800 km al norte del Cabo, hasta los 2000 km. Con la llegada de los ingleses, estos comienzan con políticas de un estado donde la religión era un tema social importante, pero no indagaba tanto en las políticas administrativas como lo hacía el calvinismo. Las políticas económicas liberales no caían bien en la población blanca rural. Esta postura llega a un punto de no retorno cuando el Imperio Británico declara la abolición de la esclavitud, afectando la relación entre la población blanca y negra, desde el punto de vista tanto laboral, social y religioso. Los afrikáners convencidos de ser el pueblo elegido, consideraban como legítima la dominación de la población negra por considerarla inferiores y quienes debían ser guiados para sobrevivir y ser evangelizados. Es por ello, que una parte de la población bóer decide cruzar la frontera del dominio británico. Buscarán el dominio de nuevas tierras donde se asentarán y crearán sus propios estados para gobernar según sus costumbres, entre ellas el sistema esclavista. Estos nuevos estados serán las repúblicas de Natal, Orange y Transvaal. (Gentili, 2012, p 71)

Esta población bóer nómada y colonizadora, será conocida con el termino afrikáner de voortrekker, que significa “pioneros”. Durante la expansión territorial, se enfrentaron con pueblos autóctonos y con tribus que también

reclamaban esos territorios. Uno de los enfrentamientos más importante fue la batalla de Blood River, ocurrida el 16 de diciembre de 1838. Las tropas bóeres al mando de Andries Pretorius derrotan al rey Zulú y crean la Republica de Natal con un parlamento propio. Sin embargo, no todos los territorios fueron ocupados mediante enfrentamientos armados, en algunos casos, el control territorial fue por alianzas con los nativos. Es importante destacar, que previamente al Gran Trek, hubo grupo de blancos expedicionarios que en su mayoría eran por motivos comerciales, por lo que los territorios no eran completamente desconocidos. Pero desde 1835, los “bóer iban en actitud de ocupantes, ya que se negaban a reconocer derechos políticos o de posesión a las sociedades africanas que encontraban” (Gentili, 2012, p 142).

Por su parte, el gobierno británico de El Cabo toma la expansión bóer como una amenaza para sus intereses comerciales y sociales. En un principio, tomaron una actitud de contención de la frontera, para cambiar en la década de 1860 a una actitud de reclamación de los territorios bóer al considerar la subordinación de la población bajo la corona británica. Gran parte de esto se debió a los diversos descubrimientos de minas de oro y diamantes en las distintas regiones ocupadas por los bóeres. El poder económico ya no se localizaba sobre los puertos de dominio británico, sino en los campos y minas en regiones controladas por los bóer. Aprovechando los conflictos internos y las disputas entre en las repúblicas bóer, los británicos aumentar su influencia en la región. En 1877, se anexan la Republica del Transvaal, ante el avance de Portugal y Alemania en las colonizaciones del sur africano.

Las repúblicas bóeres estaban sufriendo transformaciones durante este periodo de cambios: “Mientras que los bóeres eran europeos tradicionales, vinculados todavía a la economía y la moral campesinas de origen calvinista, los uitlanders (europeos no bóer) eran industriales, comerciantes, banqueros, hombres de negocios, empleados y trabajadores de las minas y de los servicios.” (Gentili, 2012, p 216). Los uitlander, impulsaron el desarrollo del sector minero y financiero, generando tensiones con la estructura rural bóer. Las diferencias de cómo administrar las regiones, los aranceles de explotación y exportación de materiales mineros y el control de las finanzas eran los puntos de conflicto. Las tensiones

llegaron al punto máximo de desencadenar la llamada Guerra Anglo-Bóer (1899 - 1902). El enfrentamiento fue tal que se produjeron matanzas de Boers y nativos en campos de concentración. La inferioridad numérica de los bóeres y el apoyo de comunidades africanas a la expansión británica, obligo a los bóeres a firmar la paz.

La firma de la paz estableció la unión de las repúblicas Boers junto a la colonia de El Cabo en 1910, creándose la Unión Sudafricana. Esta unificación, significo que toda la población afrikáner volvía a estar bajo un mismo estado. Esto favoreció el desarrollo de una identidad común afrikáner, produciéndose movimientos culturales afrikáner, como la promoción de la lengua, la religión calvinista y un nacionalismo republicano antibritánico. En la unión, se declaró a Pretoria capital ejecutiva de la unión, pleno corazón de las antiguas repúblicas bóer. Además, los cargos políticos solo podían ser ocupados por blancos y el afrikáner es declarado idioma oficial junto con el inglés. Aunque se determina que el jefe de Estado seria elegido por Londres, se conformaba un único parlamento para la Unión, eliminando los parlamentos locales de las repúblicas. Es así, como la unión de los distintos partidos políticos afrikáners de cada republica terminarían dominando las políticas del nuevo parlamento sudafricano hasta la década de 1990. (Gentili, 2012, p 219)

La unificación territorial y el aumento del poder político de la comunidad bóer, hizo que se desarrolle el nacionalismo republicano afrikáner. En su consolidación, es donde se difunde la cultura afrikáner y el nacionalismo blanco. El proceso de construcción del nacionalismo afrikáner no solo se dio a través del idioma, la religión y las instituciones políticas, sino también mediante símbolos tangibles que resaltaban la memoria colectiva. Uno de esos elementos tangibles de la historia y la memoria afrikáner es el Monumento Voortreker, erigido con la intención de celebrar a los campesinos pioneros por su oposición al colonialismo, y representar la valentía de tomar nuevas tierras, agrandar el territorio nacional y de unir las distintas repúblicas. Su ubicación en la ciudad en Pretoria, una de las capitales boeres, refuerza el carácter simbólico para la identidad afrikáner. En el sitio web oficial del monumento (<https://vtm.org.za/en/home/>), el titular de

presentación es: “Bienvenidos a la cuna de la cultura afrikáner”¹, destacando la función de guardián del legado histórico cultural de los bóeres.

El monumento representa la memoria colectiva nacional afrikáner en un espacio público. Su relevancia no solo radica en el mensaje dicho en su inauguración en 1949, sino también como la interpretación del mensaje ha evolucionado con el tiempo. Ubicado estratégicamente en una colina elevada visible de varios puntos de la ciudad, proyectando su supremacía y marcándolo como un hito urbano, fue posible por ser acorde a la ideología del poder dominante de la época. Esta ideología era el nacionalismo afrikáner, donde no se tenía en cuenta a la población negra e indígena, y por lo tanto no se encuentran representados en los espacios del monumento.

El monumento fue diseñado como un complejo arquitectónico de grandes dimensiones que buscaba impresionar tanto por su escala por su simbolismo. En su interior se encuentra un gran hall coronado por una cúpula. Este primer espacio recibe el nombre Salón de los héroes y posee frisos que cuentan los inicios del Gran Trek. En el centro del salón, un orificio permite ver el cenotafio ubicado en el nivel inferior, dedicado a los caídos en la Batalla de Blood River. Es interesante destacar que en el sitio web, no se destacan figuras representativas tanto de las guerras como de las repúblicas bóer. Pareciera ser, que la representación que se le intentó dar al monumento no era hacia una persona en particular como líderes políticos o militares, sino que exalta a la comunidad voortrekker. Lo relevante del monumento, era representar la unidad y sacrificios de los voortrekker de manera colectiva.

La presentación de lo colectivo puede verse reforzada en la principal celebración que se realiza allí. Cada 16 de diciembre se celebra en el monumento el día de la victoria de los Bóer sobre el pueblo zulú en la Batalla de Blood River, fecha en la que también se inauguró el monumento en 1949. Es decir, que Blood River es “una fecha emblemática para el relato glorioso de la identidad bóer (...) poniendo de manifiesto las marcas identitarias que el discurso hegemónico intentaban imponer: la superioridad de la población blanca y de una población blanca en

¹ El sitio web se encuentra en idiomas inglés y afrikáners.

específico" (Cejas, p 107), la afrikáner. De esta manera, se manifiesta que la celebración del 16 de septiembre no es un simple acto político, sino una performance cultural donde el espacio arquitectónico enmarca, legitima y actualiza la memoria de la victoria bóer.

La inauguración del monumento buscó consolidar las tradiciones y el ser nacional afrikáner, y también reafirmar las normas sociales y culturales de la época. En el monumento se reproducían tanto las diferencias raciales como las de género, exaltando las maneras correctas de ser hombres y mujeres afrikáner. Relieves y símbolos no son simples adornos, sino recursos artísticos que narran una historia oficial, consolidando una memoria visual de la comunidad afrikáner. Fue durante los años de construcción del monumento, de 1938 a 1949, que en paralelo se fueron gestando y legalizando las normas del apartheid. (Cejas, p 114). Un discurso y una mirada nacionalista, que comienza con el Gran Trek de 1835, continúa con la Unión Sudafricana y termina con la consolidación de la superioridad racial blanca y masculina. Tanto el monumento, como la página web del mismo, no hacen menciones explícitas a ese condimento racial o de segregación social. El sitio web invita en sus secciones a conocer la cultura de los pioneros Boers a través del museo, galería de arte, actividades recreativas y de los salones internos del monumento que expresan el estilo de vida de los primeros años del Gran Trek, pero no hace una reflexión sobre la segregación racial de la época o como influyó esto en la futura creación del apartheid. El arte monumental se vuelve aquí un medio privilegiado de la memoria colectiva: a través de su lenguaje estético y arquitectónico, selecciona qué recordar y qué olvidar.

En conclusión, el Monumento Voortrekker se erige como un testimonio físico de las aspiraciones y valores de la comunidad afrikáner en Sudáfrica, pero también como un recordatorio de las desigualdades sobre las que se construyó esa identidad. Su presencia en el paisaje urbano y su monumentalidad muestran la complejidad de los procesos históricos de legitimación cultural y política promovidas por el nacionalismo Afrikaner. El discurso político se materializa a través de un lenguaje artístico: la escala, el diseño arquitectónico y los rituales anuales en el Monumento funcionan como prácticas culturales que fijan un relato hegemónico del pasado. Los monumentos, como el analizado, deben ser

interpretados no solo por lo artístico, sino también en su interpretación política. En ellos no solo se conmemora un pasado, sino que se produce y se impone una memoria histórica.

Bibliografía

Cejas, M. (2016) Guerra-nación-mujeres. Culturas y políticas de la memoria en la producción de las mujeres de la nación. En De la Peza y Rufer, *Nacion y estudios culturales. Debates desde la poscolonialidad*, ITACA-UAM, pp 91-132.

Cornevin, M. (1984) Historia y poder: el ejemplo de los afrikáners. En V.A., *Historia y diversidad de las culturas*, Edis. del SERVAL.

Gentili, A. (2012) *El león y el cazador. Historia de África Subsahariana*. CLACSO

Fuente

Sitio oficial del Monumento y Reserva Ecológica Voortrekker:
<https://vtm.org.za/en/home/>

La imagen de las heteras de la Antigua Grecia: un análisis desde el arte de la Edad Moderna al cine

Islas, Lucía (UNMdP)
Pellasio, Facundo José (UNMdP)

Introducción

272

El presente trabajo tiene como objetivo analizar la mirada sobre las heteras griegas de la Antigüedad clásica a partir de dos obras de arte creadas por Agostino Carracci y Michel Corneille “El Joven” en el contexto de transición entre el Manierismo y el Barroco, y la película “*Frine, Cortesana de Oriente*” producida en 1953 por el director italiano Mario Bonnard. A través de la reutilización del concepto de “emprendedores de la memoria” (Jelin, 2001) y los relatos de autores de la Antigüedad sobre las cortesanas griegas (Plutarco, Alcifrón, Demóstenes, Ateneo de Naucratis, entre otros) se busca examinar la construcción de la memoria histórica de dichos personajes.

Las cortesanas son descritas por los autores de la Antigua Grecia como personajes complejos y controversiales que ejercían la prostitución, pero también recibían educación en artes amatorias y tenían relación con figuras importantes del ambiente intelectual de la época. Con el surgimiento del Renacimiento en el siglo XVI europeo, los artistas vuelven su mirada a la época clásica grecorromana para retomar sus elementos fundamentales. Por su parte, el Manierismo y Barroco traen consigo un desarrollo del erotismo, el exceso y la extravagancia, que permiten la reconstrucción de miradas disímiles en torno a las heteras. La imagen que proyecta la obra cinematográfica de Bonnard pone en primer plano a la cortesana Frine, complejizando su rol dentro de la vida política griega y destacando el vínculo de las heteras en el mundo griego antiguo.

Este trabajo continúa una línea de investigación desarrollada por los Prof. Rita Falcone, Marcela Pitencel y Diego Reinante respecto a la correlación entre género y memoria en la antigüedad clásica (2024) y el uso del cuerpo femenino como dispositivo de liberación del cuerpo cívico (Falcone y Pitencel, 2016). Dicho análisis permite evidenciar cómo, a través del arte de la Modernidad y el cine Neorrealista

italiano, se actualizan y disputan sentidos en torno a la Antigüedad modelando las interpretaciones del pasado desde las sensibilidades de la época.

Las heteras de la Antigua Grecia como sujetos históricos

273

Para estudiar a las mujeres de la Antigua Grecia la mayoría de las fuentes son arqueológicas o literarias, y lo que sabemos sobre ellas nos llega principalmente a través de voces masculinas (Santibañez, 2012). Hay una multiplicidad de estudios acerca de la condición de la mujer en la sociedad griega, que echan luz sobre el rol de pasividad en el que estaban inmersas dentro del matrimonio. La pasión y el placer erótico, por lo general, estaban vedados para las mujeres casadas (Sagrístani y Córdoba, 2008), que no podían tener relaciones fuera del matrimonio ni con personas del mismo sexo.

En el marco de los roles jerárquicos impuestos a las mujeres griegas, la idea de la “mujer seductora” estaba ligada a las cortesanas, que eran mayormente extranjeras, elegidas por sus cualidades físicas y recibían una formación desde temprana edad en artes. Por lo general, estudiosos del tema han dividido a las prostitutas de la Antigua Grecia en dos categorías: porne y hetera/cortesana. Mientras que las cortesanas muchas veces son idealizadas como mujeres cultas, libres y seductoras, las porne son definidas como prostitutas de clase baja que trabajan en las calles y burdeles. Por su parte, contrario a esta romantización, surge como reacción una visión que deja de lado las divisiones dentro del ejercicio de la prostitución y separa a las mujeres griegas entre las esposas y las prostitutas. Ante estos dos posicionamientos, coincidimos con Davidson (1997) quien sostiene que no es pertinente analizar a las mujeres griegas en dos grupos antagónicos ni dividir la prostitución en dos sectores delimitados, sino que el mercado sexual era mucho más complicado y diverso. Por ello, las cortesanas deben volver a recobrar su importancia, no a través de su idealización, sino entendiendo que había varios grados entre la vida miserable en las calles y la existencia más cómoda que gozaban las heteras más exitosas (Davison, 1997, pp. 97-98).

Al examinar las fuentes podemos vislumbrar cómo la mirada de los autores masculinos acerca de las cortesanas se complejiza, llegando a representarlas de manera contradictoria. Por un lado, son descritas como aquellas cuyo único rol es

proporcionar placer a los hombres y a su profesión como un medio de vida inmoral. Ello puede vislumbrarse, por ejemplo, en el discurso de Apolodoro, quien realiza un juicio contra la hetaera Neera, remarcando cual es el rol de cada grupo de mujeres en la sociedad: “En efecto, las heteras las tenemos por placer, las concubinas por el cuidado cotidiano del cuerpo, y las mujeres para procrear legítimamente y tener un fiel guardián de los bienes de casa.”¹

Por otra parte, en las cartas de Alcifrón podemos vislumbrar como el autor presenta a la prostitución como un género de vida que es conocido principalmente por sus características negativas. En la carta 4.11 Alcifrón nos ofrece una alabanza de Meneclides hacia su amada, la hetaera Báquide, que ha muerto. En ella se resaltan los valores de Báquide, considerada por él como el prototipo ejemplar de la condición de cortesana, en detrimento del resto:

Ciertamente, el rumor por todos propalado de que son malvadas, infieles, interesadas, pendientes siempre de quien les paga y causantes de males a los que las frecuentan quedaría probado como una injusta calumnia en lo que atañe a Báquide. (...) Alguna deidad la dotó de un temperamento demasiado noble para un medio de vida ingrato²

Por último, Ateneo de Náucratis relata el juicio realizado a la hetaera Friné que puso en riesgo su vida. A partir del relato del autor podemos vislumbrar que, a pesar de las riquezas con las que contaban las cortesanas más famosas, su vida se desarrollaba en los márgenes bajo dinámicas de poder y subordinación:

Friné, por su parte, era de Tespias. Llevada a juicio por Eutias que pedía para ella la pena de muerte, salió absuelta. En cuanto a Hipérides, cuando defendía a Friné, como no conseguía nada con su discurso y era probable que los jueces la condenaran, tras conducirla hasta un lugar bien visible y desgarrarle la túnica interior, dejándole el pecho desnudo, declamó sus lamentaciones finales ante la visión que ella ofrecía, y consiguió que los jueces sintieran un respeto reverencial hacia la ministra y sierva de Afrodita, concediendo por piedad religiosa que no se le diera muerte.³

Sin embargo, los autores, también construyen una visión de las heteras como aquellas que podían acceder a un conocimiento vedado para el resto de las mujeres

¹ *Dem, Libro II, 122.*

² *Alciphro, Ep 4.11.1*

³ *Ateneo, Libro XIII, 237.*

de la sociedad, que tenían un mayor margen de libertad y que llevan adelante la iniciativa del amor manteniendo relaciones con importantes personajes de la época. Un ejemplo lo proporciona la epístola 4.7 de Alcifrón en donde se describe a la profesión como un conjunto de tácticas amorosas que requieren cálculo, perfeccionamiento y perspicacia; e incluso pueden ser comparadas con las técnicas de un sofista:

¿Crees que un sofista se diferencia tanto de una cortesana? Quizá tan solo en el hecho de que uno y otro intentan persuadir por distintas vías, ya que el objetivo común a ambos es conseguir ganancias.⁴

Por otro lado, Plutarco, al realizar la biografía sobre la vida de Pericles menciona en varias oportunidades la relación que dicho político mantuvo con la cortesana Aspasia. La misma no es resaltada únicamente a partir del aspecto sexual, sino debido a su inteligencia, sus dotes para la política y su trato con filósofos:

En cuanto a Aspasia algunos dicen que fue tratada por Pericles, porque la consideraba mujer sabia y entendida en política. Pues también Sócrates la frecuentaba a veces con sus amigos y sus íntimos le llevaban a sus mujeres para escucharla, aunque no dirigía un negocio digno y honrado, sino que formaba a cortesanas dedicadas a la prostitución.⁵

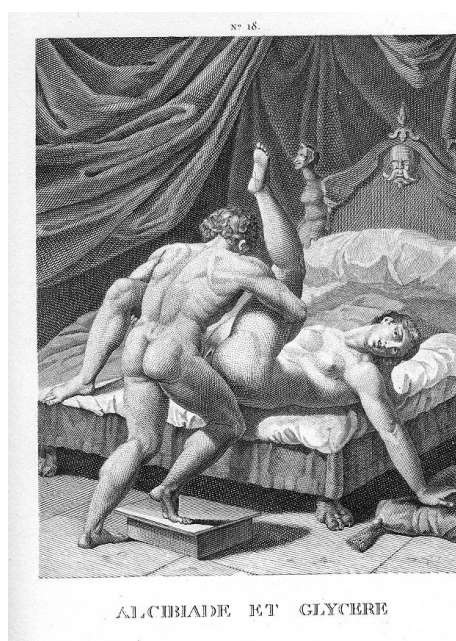
Las heteras desde el pincel moderno

Durante la modernidad, las representaciones sobre la antigüedad recuperaron un impulso que moldeó lo que se llamó “Renacimiento”, haciendo referencia a un interés renovado por el pasado lejano, dejando atrás el olvido sobre este que significó la “Edad Media”. El arte renacentista fue tomando distintas formas, y sobre su final se desarrolló la corriente “Manierista” como un estilo artístico que surgió en la península itálica y que se difundió por toda Europa con los viajes de los artistas italianos motivados por las plagas y los conflictos bélicos durante la primera mitad del S.XVI. Uno de los trabajos que nos compete de este periodo es la obra “Alcibiades y Glicera” perteneciente a Agostino Carracci. Este autor italiano se formó artísticamente en Bolonia, pero sus viajes por la península lo llevaron a empaparse

⁴ Alciphhr, Ep 4.7.1

⁵ Plutarco, Libro II, 24.

de distintas influencias que marcaron su obra. En la obra mencionada, que es un grabado, se aprecian rasgos comunes del arte manierista, como la exageración de las proporciones corporales, y las representaciones dramáticas. El interés por la antigüedad llevó a Carracci a realizar esta representación, que aunque padece de anacronismo dada la incompatibilidad temporal de la existencia de ambos personajes, es un fiel reflejo de la imagen sobre la hetera que tomó este artista, ya que en el grabado se observa a Glicera en una pose de sumisión frente a Alcibíades que pareciera estar doblegándola contra la voluntad de ella (Cirici Pellicer, 1963).



Alcibiades y Glicera, grabado sobre cobre, Agostino Carracci (1557-1602). Biblioteca Nacional de Francia, París.

Más entrada la modernidad destaca el “Barroco” como un estilo artístico que buscaba romper con el elitismo, delicadeza e intelectualismo que dominó el arte renacentista. Esta corriente se desarrolló a partir del S.XVII en Italia y es reconocida por su contraposición al clasicismo, mostrando rasgos de ornamentación abundante y el exceso de énfasis en las figuras representadas. Dentro de esta corriente encontramos al artista Michel Corneille “el Joven”. Un discípulo de su padre, fue formado en la escuela de arte los Carracci, pero su estilo artístico estuvo fuertemente influenciado por el eclecticismo (Blender, 1912). Para nuestro trabajo destacamos su obra “Aspasia entre los filósofos de Grecia”, en la que podemos apreciar a la hetera en una postura confiada, en la que parece dar consejos a los filósofos que la escuchan atentamente y debaten con ella.



Aspasia entre los filósofos, óleo sobre lienzo, 1670, Michel Corneille el Joven (1642-1708).

Palacio de Versalles, Francia.

Para hacer un análisis de la imagen de las heteras griegas a partir de estas obras, es necesario recuperar el concepto de “emprendedores de la memoria” (Jelin 2002; Candeau 2001) para destacar el lugar que ocupan Glicera y Aspacia para agentes de la memoria como los artistas italianos Agostino Carracci y Michel Corneille el Joven, adscriptos a las corrientes manierista y barroca respectivamente. Es fácilmente observable como el primero busca retratar a la hetera como una mera prostituta, cuyo valor es satisfacer sexualmente a los filósofos y hombres de la aristocracia; mientras que para el segundo, Aspacia está en una posición de igualdad frente a los filósofos y hombres importantes de su época. Esta mirada contrapuesta sobre la figura de la cortesana es llamativa y responde principalmente a las contradicciones que existen sobre la figura de las heteras griegas, muchas veces representada como un instrumento para el placer masculino, y otras presentada como una consejera útil con una gran capacidad de oratoria que asombraba a los contemporáneos y a los modernos.

Creemos que mediante el análisis de estas obras es posible recuperar la imagen que irradian durante la Edad Moderna de las cortesanas, destacando las contradicciones que tenía su rol en la sociedad antigua, como también su apreciación y legado sobre el arte de los siglos XVI-XVII.

Las heteras desde el cine péplum italiano

Cuando pensamos en el cine sobre el Mundo Antiguo, inevitablemente aparece el péplum, entendido en su sentido más amplio: relatos de ficción ambientados en la Antigüedad, episodios históricos, mitos reescritos, viajes entre tiempos y

reinterpretaciones modernas de obras clásicas. Lo interesante no es solo el material en sí, sino cómo, siglos después, el cine, como expresión de la cultura popular, reelabora los orígenes de la tradición occidental, legitimando y resignificando valores a la luz del presente. En Italia, este género tuvo un peso particular: mientras el público daba la espalda al neorrealismo de posguerra, encontró en el péplum un espacio de evasión y entretenimiento. Bajo la apariencia de aventuras heroicas, las películas ofrecían además un despliegue de erotismo —cuerpos semidesnudos y envueltos en gasas translúcidas— que, protegido por la censura permisiva de la época, se convirtió en una de sus marcas más reconocibles (Marchena, s/F).

El péplum tuvo su época dorada durante finales de la década del 50'y mediados de los 60', sin embargo, tuvo su desarrollo inicial en la etapa de inmediata posguerra en Italia. En este contexto se estrena "*Frine, cortigiana d'Oriente*" (1953) dirigida por el cineasta italiano Mariano Bonnard. La película se desarrolla en el contexto de destrucción de Tebas llevada adelante por Alejandro Magno en el 335 a.C, y seguida por la venta de los sobrevivientes como esclavos para dar un mensaje al resto de las ciudades-estado. Friné, interpretada por Elena Klaus, es una mujer libre tebana vendida como esclava a Atenas debido a la rebelión de su padre contra Alejandro. Una vez arribada a la nueva ciudad se le da a elegir entre seguir siendo esclava o comenzar a ser cortesana. A partir de allí, el film relata las peripecias de la vida de Friné como cortesana, la relación con sus amantes y su rol en la sociedad.

Bonnard logra retomar las contradicciones con respecto a las heteras representadas en las fuentes antiguas. Por un lado, Friné tiene que soportar los prejuicios propalados por el resto de sectores de la sociedad, ya que la prostitución no es considerada como una actividad noble para las mujeres. Incluso, en la película se representa el juicio a dicha cortesana, quien es defendida por el orador Hiperides que la salva de la muerte. Sin embargo, a pesar de que su vida se desarrolla bajo dinámicas de poder, Friné es representada como una mujer con una gran riqueza, que es capaz de elegir a que amantes frecuentar y que puede participar en contextos públicos que otras mujeres tenían prohibidos. Además, llama la atención como el director la construye como una figura pública que tiene una gran relación con el pueblo griego, debido a que dona constantemente sus bienes al mismo.

Conclusión

El recorrido propuesto nos permitió observar cómo la figura de las heteras griegas fue objeto de representaciones diversas y contradictorias desde la Antigüedad hasta el siglo XX. En las fuentes clásicas, la mirada masculina oscila entre la condena moral y la admiración intelectual, construyendo un imaginario ambivalente que sitúa a las cortesanas en los márgenes de la vida cívica, pero también como mujeres con acceso a saberes y vínculos vedados al resto de sus contemporáneas. Esta complejidad se proyecta en la Edad Moderna a través de los pinceles de Agostino Carracci y Michel Corneille “el Joven”: el primero, desde una imagen de sumisión y sexualización, y el segundo, desde la reivindicación de la inteligencia y la capacidad de oratoria, en sintonía con los debates de su tiempo. Finalmente, el cine péplum italiano, en *Frine, cortigiana d'Oriente* (1953), actualiza estas tensiones en clave de cultura popular, recuperando tanto el estigma como el prestigio asociado a la cortesana, al tiempo que la convierte en una figura de poder económico y de inserción pública.

En conjunto, estas representaciones permiten comprender a las heteras como un campo de disputa simbólica en torno a la memoria de la Antigüedad. Desde las fuentes literarias hasta las reelaboraciones artísticas y cinematográficas, lo que se pone en juego no es sólo la evocación de un pasado, sino la manera en que cada época reinterpreta el lugar de las mujeres y sus cuerpos en relación con el poder, el deseo y la política.

Bibliografía

- Bender, E. (1912). "Corneille, Michel oder Michel Ange". In Thieme, Ulrich (ed.). *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler*. Vol. 7. Leipzig: E. A. Seemann.
- Cirici Pellicer, A. (1963) “El barroquismo”, Editorial Ramón Sopena, Barcelona
- Davidson, J. (1997) “Courtesans and fishcakes: The consuming passions of Classical Athens”, Fontana Press
- Falcone, R., Pitencel, M. (2016), “Lucrecia, lo visto y lo escrito. Violación y suicidio”, en: González Mezquita, M.L. (ed.) *Historia Moderna: actores, discursos y prácticas*, Mar del Plata: Universidad Nacional de Mar del Plata, pp.257-262.

Foxhall, L. (2013) "Studying gender in Classical Antiquity", Cambridge University Press.

Godhill, S. (2015) "Is there a story of prostitucion?" En SORKIN, N; MASTERSON, M y ROBSON, J. "Sex in Antiquity: exploring gender and sexuality in the Ancient World" Routledge.

Marchena, O (s/f) El péplum y la construcción de la memoria. Universidad de Cádiz.

Pitencel, M. y Reinante, D. (2024) "Arte y memoria. Acerca de la muerte de Sócrates en Actas XV Internacionales Nacionales Jornadas de Historia, Arte y Política. Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires. Tandil

Pomeroy, S. (1987) "Diosas, ramera, esposas y esclavas". Madrid, Ediciones Akal.

Sagrastani, M; Córdoba, N. (2008) "Sexualidad femenina en la Grecia Clásica: reproducción y placer", Anuario de la Escuela de Historia Virtual N°1; Pág 14.

-Santibáñez, P. (2012) "Algunas consideraciones en torno a la condición de la mujer en la Grecia Antigua" en Intus-Legere Historia, Universidad del Bío-Bío

Fuentes

Alcibiades y Glicera, grabado sobre cobre, Agostino Carracci (1557-1602). Biblioteca Nacional de Francia, París.

Aspasia entre los filósofos, óleo sobre lienzo, 1670, Michel Corneille el Joven (1642-1708). Palacio de Versalles, Francia.

Alcifrón "Cartas de campesinos, pescadores, parásitos y cortesanas", edición y traducción de Elisa Ruiz García (2000), Madrid, Gredos.

Ateneo de Naucratis "Banquete de los eruditos" Libro XI-XIII, traducción de Lucía Rodríguez y Noriega Guillén (2014), Madrid, Gredos.

Demóstenes "Discursos privados" Libro II, introducciones, traducción y notas de José Manuel Colubi Falcó (1983), Madrid, Gredos.

Plutarco "Vidas paralelas" Libro II, introducción, traducción y notas de Aurelio Pérez Jiménez (2008), Madrid, Gredos.

Huellas y redes de sentido: lecturas de *Las tejedoras de ñandutí* (1989), de Ana Montes

Leivas, María Jorgelina (UNICEN)

Introducción

281

En el presente trabajo nos proponemos establecer una revisión de la figura de Ana Elsa Montes, destacando su valioso aporte en el ámbito cinematográfico, con especial énfasis en el cortometraje documental *Las tejedoras de ñandutí* realizado entre 1987- 1988 y estrenado en 1989. Si bien no hemos podido ver la película, dado que por el momento no se disponen de copias, fue posible acceder a una versión del guión gracias al generoso trabajo de archivo realizado por el Museo de Antropología de la Universidad Nacional de Córdoba¹ sobre el fondo documental donado por su hija. Este escenario de piezas ausentes suele repetirse en los relevamientos orientados a dar visibilidad al cine realizado por mujeres. Como establecen Bettendorff y Pérez Rial, surge una historia que hay que contar a saltos, con blancos y vacíos temporales (p.15).

En este marco, la figura de Ana Montes de González -nombre de casada con el que firmaba la mayoría de sus trabajos- se inscribe como tantas otras directoras mujeres en una narrativa discontinua que exige ser recuperada, no sólo por el valor singular de su obra, sino también por lo que representa en términos de visibilidad, género y memoria en el cine documental argentino. Siguiendo esta premisa, tenemos la intención de, en primer lugar, llevar adelante una breve reconstrucción de su trabajo; en segundo término, avanzar sobre posibles lecturas de discurso del guión de *Las tejedoras de ñandutí* (1989); y, por último, reconocer la importancia de espacios de exhibición de la película, como lo fue la segunda edición del festival *La mujer y el cine* en el mes de marzo del mismo año de estreno.

¹ En este sentido, resulta obligado agradecer la generosidad de las trabajadoras del Museo, en particular de la Lic. Camila Aimar, quien ofreció datos significativos y gran parte del material trabajado en esta entrega.

El cine

Ana Montes² nació en 1923 en Río Ceballos, Córdoba. Recibida de escultora en *La Escuela Superior de Bellas Arte Ernesto de la Cárcova*, trabajó en la escritura, la fotografía, la producción y la realización de documentales etnográficos entre 1964 y 1991, año de su muerte. El cine etnográfico, impulsado por la Escuela Documental de Santa Fe pocos años antes, y ejemplificado en películas como *Tire dié* (1958), de Fernando Birri y *Los 40 cuartos* (1962), de Juan Oliva, se caracteriza por documentar la cultura del “otro”, registrando costumbres y prácticas de comunidades marginadas que viven en condiciones distintas a las de los centros urbanos (Campos, 2012, p. 13). En esta línea trabajó Ana Montes, para quien el registro de las comunidades originarias en diversos territorios de nuestro país y de Latinoamérica fue el eje central de su trabajo.

Este enfoque le resultaba especialmente cercano, tanto por su formación como por su historia personal. Era hija del ingeniero civil y arqueólogo autodidacta Aníbal Montes, y compañera de vida del reconocido antropólogo Alberto Rex González, figuras que marcaron profundamente su manera de ver y pensar el mundo. Según el testimonio de su hija, la antropóloga Ana González Montes,

Mi madre empieza con el registro de entrevistas a las poblaciones rurales que estaban alrededor de los lugares donde excavaba mi padre. A los trabajos de campo íbamos todos, mi padre agarraba la estanciera y subíamos todos, mis padres, mis tres hermanos y yo, el perro, el gato, las palas, las zarandas, todo.³

En una entrevista dada por la documentalista Norma Fernández, quien se encuentra trabajando en un libro dedicado a la vida y obra de la artista, agrega que:

En esos viajes Ana Montes empieza a conversar con las poblaciones rurales que estaban en los alrededores de donde excavaba su marido, Alberto Rex González. Y ahí empieza a entusiasmarse con este registro del mundo popular. En un primer momento este proceso tenía que ver con el registro, con la observación de los

²Este es el nombre con el que se ha decidido referirse a la realizadora a lo largo del trabajo, ya que así figura en la mayoría de archivos consultados, así como en los registros del festival *La mujer y el cine*. Además, porque se considera importante respetar y reconocer su identidad sin recurrir al nombre de casada, con el que también se la menciona en algunos documentos.

³ Entrevista dada al Museo de Antropología de Córdoba. Disponible en: <https://museoantropologia.unc.edu.ar/2024/07/ana-montes-mucho-mas-que-una-idea/>

lugares, las entrevistas y las fotografías. Después, ella sistematiza de algún modo esas cosas en textos más etnográficos, y empieza a sentir la necesidad de la divulgación.⁴

En sus primeros acercamientos al cine, Montes trabajó junto a Raymundo Gleyzer en los documentales *Pictografías del Cerro Colorado* (1965), *Ceramiqueros de Traslasierra* (1965), *Ocurrido en Hualfín* (1965) y *Quilino* (1966), estos dos últimos realizados también con Jorge Prelorán. En esos años, la Universidad Nacional de Córdoba contaba con una carrera de formación cinematográfica, y el impulso del Fondo Nacional de las Artes- ente promotor de un cine que representara la cultura folklórica nacional- contribuyó significativamente al desarrollo del documental en la región.

Montes realizó diversas tareas en estos documentales, que incluyeron desde la idea original y la realización de entrevistas hasta labores de producción. Es posible que también haya aportado una mirada artística en torno a ellos, aunque esto no figure en los registros oficiales. Si consideramos una posible genealogía que reconozca la labor de las mujeres en el ámbito de la no ficción en Argentina, es necesario destacar que el crecimiento del cine documental estuvo estrechamente vinculado con la paulatina incorporación femenina a este campo, donde aportaron nuevas miradas, subjetividades y formas de expresión (Margulis, 2014, p. 96). Esta dinámica debe entenderse en el contexto de la creciente presencia de mujeres en los ámbitos público, laboral y educativo durante la década de 1960, cuando no sólo accedieron a carreras tradicionalmente asociadas a lo femenino, sino también a aquellas históricamente dominadas por varones (Cosse, 2009: p.2). En este sentido, podemos también agregar que Ana Montes tuvo una labor destacada a nivel institucional, fue representante de Argentina ante el Comité de Cine Etnográfico y Sociológico (CIFES) de la UNESCO, con sede en el Museo del Hombre de París, y en 1966 fundó el Comité Argentino del Filme Antropológico, alojado en el Museo de La Plata⁵.

⁴ Entrevista dada al Museo de Antropología de Córdoba. Disponible en: <https://museoantropologia.unc.edu.ar/2024/07/ana-montes-mucho-mas-que-una-idea/>

⁵ Nota periodística: "La pionera", de Sonia Santoro. <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/las12/13-744-2003-08-08.html>

Tiempo después, Montes trabajó junto a la etnóloga Anne Chapman -y con la colaboración técnica de Jorge Prelorán- en *Los Onas, vida y muerte en Tierra del Fuego* (1977). Un largometraje documental que narra la historia de los últimos sobrevivientes de esta comunidad originaria, con especial intención de visibilizar los testimonios Lola Kiepja y Angela Loij, mujeres selk'nam con quienes la etnóloga mantuvo un vínculo profundo a través de sucesivos encuentros.

Su último cortometraje fue *Las tejedoras de Ñandutí* (1989), película que podría enmarcarse dentro de un conjunto de documentales producidos en la Argentina durante la década de 1980, que, como señala Campo (2022), han sido en su mayoría ignorados por la historiografía cinematográfica, pero que constituyen una fuente valiosa de crítica social y política. Estos trabajos, entre los que también se encuentran las creaciones del colectivo *Cine Testimonio Mujer* a cargo de Laura Búa y Silvia Chanvillard, traen a escena reclamos silenciados y miradas alternativas sobre temas ya recuperados por el cine etnográfico, como son los pueblos originarios, pero también plantean “revisiones audiovisuales sobre la penetración cultural de modelos patriarcales” (p. 3). Tal es el caso de esta obra, cuyo eje central reside en visibilizar la labor y la resistencia de las mujeres del pueblo guaraní a través de la práctica del tejido de ñandutí en un escenario de constante desigualdad.

Los archivos y sus huellas

Para escribir la historia hacen falta fuentes, documentos, huellas. Y esto constituye una dificultad en la historia de las mujeres. Su presencia suele estar tachada, sus huellas borradas, sus archivos destruidos. Hay un déficit, una carencia de huellas (Perrot, 2008: p.25)

El archivo personal de Ana Montes, en este momento en proceso de catalogación por parte del Museo de Antropología de la Universidad Nacional de Córdoba, incluye una valiosa colección de fotografías, filmografía y abundantes registros escritos. Este material permite un acercamiento a la obra de la realizadora, al mismo tiempo que mantiene la intención de salvaguardar y de fortalecer la importancia de tejer redes colaborativas que contribuyan a preservar y difundir

su legado, como ha sucedido en este caso particular. En el marco de este trabajo institucional se pudo acceder a la ficha técnica, el pre-guion, el guion, algunas páginas con cassettes desgrabados e imágenes de uno de los libros que inspiraron la película escrito por el médico-militar Gustavo González “Ñandutí”(1966).

La película pone en valor la práctica manual del tejido de ñandutí, llevada a cabo por mujeres que residen en la región de Itauguá, Paraguay. Y se posiciona como un *“Homenaje dedicado a las mujeres paraguayas, argentinas y latinoamericanas que con el trabajo de sus manos sostienen la vida.”*⁶ Un acto de resistencia ante las adversidades y las luchas que han marcado la historia de la región.

Las tejedoras de ñandutí

23 min. - 1987/88

16 mm. - color

Dirección, guion, grabaciones documentales: Ana Montes de González

Texto basado en: Gustavo González - Josefina Plá

Delia Millán de Palavecino

Cámara y Fotografía: Hugo Gamarra

Montaje: Fernando Guariniello

Sonido: José Grammatico - Nito González

Asistentes de producción: Virginia Gutiérrez Carbo - Nuny Meza

Música: Celso Pedroso: Zarzuela ñandutí rerecuá, con músicos y cantores de Itauguá- Juan Carlos Moreno - Manuel Frutos: Lindos pañuelitos⁷

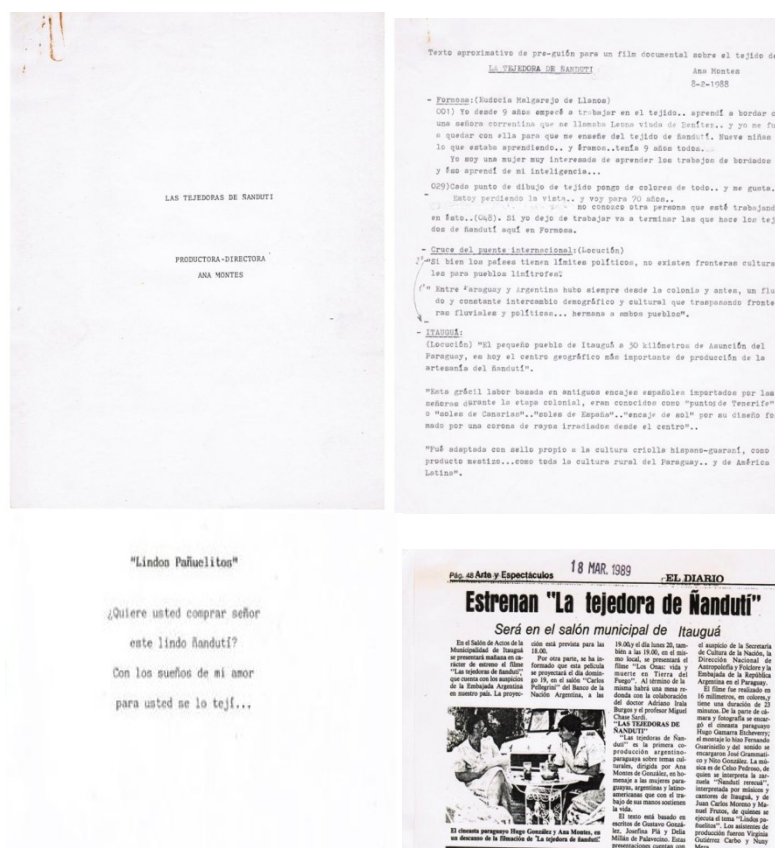
El texto transcrito a continuación presenta a modo sinopsis la temática y el interés de la película, dejando en claro también una tesis a partir de la cual se construye el film.

La grácil labor del tejido de ñandutí que tiene actualmente su centro en Itauguá, Paraguay, abarcó hasta hace poco una extensa área de irradiación en nuestras provincias guaraníicas de Formosa, Corrientes y Misiones. El film es un homenaje a la laboriosidad de las mujeres que como creadoras de belleza en

⁶ Ficha técnica y material de difusión.

⁷ Ibid.

medio de la difícil historia y circunstancias, sostienen la vida con el trabajo de sus manos. El ñandutí es un milagro folklórico de creación y factura femenina en cuyos rasgos se evidencia el carácter de la mujer, depositaria durante milenios de un aspecto del tesoro cultural de la humanidad. Mientras el hombre luchaba y mataba, ella construía para los suyos, inventando las artes domésticas. Para crear conciencia del lugar que ocupamos las mujeres en estos críticos tiempos que vivimos, establecemos un agudo contraste entre la actividad masculina, destacando la constructividad de las mujeres como guardianas de la vida.



Imágenes de la carpeta “Las tejedoras de ñandutí” del fondo documental de Ana Montes: Tapa de Guión; Pre-guion; Nota periodística del estreno en *El Diario*; Recorte de la ficha técnica.

Guión del film documental

A partir del texto cinematográfico, firmado el 8 de febrero de 1988 por Ana Montes, pueden identificarse decisiones estéticas y organizativas en la construcción del discurso del documental (Plantinga, 2014)

Uso el término discurso para referirme a la organización abstracta de los materiales fílmicos: el cómo. El mundo proyectado de la película es el qué; en el caso de la no ficción, el mundo proyectado es un modelo del mundo real no es la forma del discurso lo que distingue a la no ficción de la ficción, sino la postura tomada ante el mundo que proyecta (p.123)

En el presente guión, que abarca unas catorce páginas, podemos observar que los elementos de manipulación planteados por el autor en el cine de no ficción, como la selección, el orden, el énfasis y la voz (Plantinga, 2014: p. 124), son identificables y nos ofrecen claves para comprender esta construcción estética, que de por sí es limitada e incompleta debido a la falta de imágenes en movimiento y sonidos, lo que manifiesta la ausencia final del ritual (Ulm, 2021). Aun así, permite reconocer una narración que busca dar cuenta de la resistencia de las tejedoras, no solo en la historia pasada, sino en la persistencia en el tiempo.

En relación a las voces del documental, identificamos una selección de tejedoras entrevistadas, que permiten reconstruir, mediante su relato, distintos aspectos vinculados tanto a la tarea artesanal como a sus historias de vida. Por otro lado, se destaca la presencia de una voz relatora, que en este caso es la de la misma Ana Montes. Podríamos decir que el punto de vista de la película, será encarnado de manera explícita por la realizadora, quien ordena, media y acentúa los diferentes testimonios que se presentan en el film.

En ese sentido, nos parece pertinente retomar la concepción sostenida por la mayoría de los teóricos contemporáneos, quienes plantean que en el documental coexisten tanto la creación como la representación y el registro de lo real (Campo, 2022: p.196). Esta mirada nos permite abordar *Las tejedoras de Ñandutí* (1989), no sólo como un documento sobre una realidad específica, sino también como una construcción discursiva que interpela esa realidad desde una perspectiva situada, sensible y política.

El guión se organiza a partir de una lógica que no necesariamente sigue un orden cronológico, sino temático y simbólico. La película inicia con el testimonio de Eudocia Melgarejo de Llanos, de 70 años, de Formosa, Argentina. Ella relata su vínculo con el tejido de ñandutí y expone, a su vez, las condiciones sociales de

las mujeres tejedoras, las relaciones familiares y la herencia implícita en la transmisión de esta práctica artesanal. Su testimonio pone en evidencia cómo el ñandutí ha trascendido fronteras, llegando desde Paraguay a la Argentina. Eudocia cuenta que aprendió este arte de una mujer llamada Leona, oriunda de Corrientes. Esta transmisión de saberes muestra la circulación cultural entre regiones y generaciones. Sin embargo, advierte que la práctica está en riesgo de desaparecer: aunque dio talleres, ninguna de sus alumnas aprendió ñandutí.

Con la venta de ñandutí no se puede vivir... Se puede ayudar para la casa, pero vivir no... Yo soy viuda... No tengo ningún hijo... Estoy sola. Si yo dejo de trabajar con el tejido ñandutí, aquí en Formosa va a terminar.

A continuación, mediado por un breve relato de Ana Montes, en el que hace foco en los vínculos históricos con el país vecino, Paraguay, se describe a Itauguá, ciudad en la que se originó el tejido. Uno de los pocos datos técnicos de la planificación de la película aparece en esta instancia, cuando se aclara que para presentar la ciudad se mostrará el “cartel de entrada al pueblo”.

La intervención busca introducirnos en la historia de esta “grácil labor”, que se remonta a la época colonial y que si bien llegó a la región de la mano de colonizadores españoles, incluyendo algunos provenientes de las Islas Canarias,

“fue adaptada con sello propio a la cultura criolla hispano-guaraní”, como producto mestizo”

Según la descripción las tejedoras crearon un nuevo estilo, que fue bautizado con el nombre en guaraní, “Aureola de araña, ñandutí”. Si bien se continúa el relato de la leyenda que circula en torno al surgimiento de la artesanía, sin demasiada demora el guión demuestra un nuevo punto de atención, uno de los destacados de la película. Este hace referencia a la guerra de la triple alianza. Se elige reconstruir esta historia a partir de distintos testimonios.

Luciana Rolón, narra la historia de su abuelita que tuvo que abandonar la ciudad, con el resto de sus conciudadanos cuando amenazaba la llegada del “cambá” (enemigo). Luego de mucho sufrimiento, su abuela volvió a Itauguá y

sola reanudó su trabajo en el tejido. Con énfasis (Plantinga, 2014) la relatora, anuncia una tesis que se presenta con reiteración en la película:

“Y le enseñó a las mujeres de la generación sobreviviente para mantener a los suyos”

“Casi todos los hombres fueron exterminados”

“Si la vida volvió a levantarse... fue gracias al esfuerzo y la laboriosidad de la mujer paraguaya”

Luciana Rolón, Trinidad Cantero (hija de una de las tejedoras más reconocidas de Itauguá, Anastasia Cantero), Casimira y Laura Báez brindan testimonios sobre su trabajo con el ñandutí y los distintos diseños que realizan. Todas coinciden en haber aprendido a tejer desde niñas. Trinidad, por ejemplo, cuenta que aprendió en la escuela. Cuando la relatora le pregunta si allí también aprendió a leer, la tejedora responde: “No... mis manos leen... esto es lo que me quedó de la escuela, esto.”

En sus relatos expresan disfrute por el trabajo que realizan y describen con detalle los diseños que elaboran, los cuáles -según indica el guión- serán mostrados en cámara como “dechados”, es decir, modelos de tejido. Algunos de estos diseños se inspiran en elementos de la naturaleza, el mundo animal y otros objetos del mundo que las rodea: el romero, la palmera, la mburucuyá, la margarita, el farolito, la canastita, la corbatita, entre otros.

Luego de esta descripción del trabajo, nuevamente vuelve a presentarse el tema de la guerra. Anatolia Patiño, tenía 25 años cuando se quedó sin su marido, muy pocos itaugueños volvieron. En un claro posicionamiento la relatora contrapone dos imágenes alegóricas,

“las guerras libradas por los hombres... dejaron devastada la tierra”

“La tejedora borda con su aguja poemas de admiración” “va plasmando en sus dechados el encanto de los seres que las rodean”

Se pone en acción un posicionamiento poético que moviliza lo femenino como pivote contrahegemónico frente a los discursos de autoridad (Richard, 1987: p. 51). Este gesto no se limita al abordaje de la guerra, sino que también aparece al problematizar los costos de vida, la baja remuneración del trabajo artesanal y -

no menos importante- los destinatarios finales de esas creaciones: los ricos. Como señala la narradora,

“Con sus manos laboriosas crean un mundo prodigio... que no está libre de la explotación del fuerte sobre el débil.”

Este será el punto de giro para profundizar en las dificultades económicas que atraviesan las mujeres dedicadas al tejido de ñandutí en Itauguá. Como son la baja paga por trabajos que requieren una laboriosa dedicación, las dobles jornadas laborales y la reventa de sus productos. En respuesta a esta situación, surgió la creación de una mutual de tejedoras, que busca organizarse y alcanzar a la mayor cantidad posible de pobladoras.

La mutual ya cuenta con cinco años de trayectoria y, aunque no existe un censo oficial en la ciudad, Luisa Moringo de Cañete, su administradora, estima que en cada casa hay al menos una tejedora. En una comunidad de aproximadamente 30.000 habitantes, este dato resulta especialmente significativo.

Sin embargo, entre las entrevistadas persiste la preocupación por el riesgo de que esta artesanía desaparezca. Las causas más mencionadas son la avanzada edad de muchas tejedoras y la falta de interés de las generaciones más jóvenes, desalentadas por los bajos ingresos que reciben por su trabajo.

Aun así, confían en que el turismo y una mayor valoración cultural permitan el reconocimiento del tejido de ñandutí y hacerlo accesible a más personas. En este sentido, promueven también el fortalecimiento de los lazos con Argentina a través de esta práctica ancestral.

“Un lazo de unión entre pueblos hermanos...”

“Que no tendrán nunca más fronteras trazadas con sangre derramada de pueblos hermanos... ¡porque nos opondremos las mujeres...! ¡Madres de la vida!”

El guión termina con la voz de una mujer, a la que luego se suman muchas otras:

“¿el color de la esperanza no le gusta a usted señor? de la frágil vida andanza... la esperanza es lo mejor... (repite 3 veces)”

“¿Quiere usted comprar señor, este lindo ñandutí...?”

con los sueños de mi amor para usted los tejí...”

En relación al orden del documental, se observa una estructura que inicia por la herencia del ñandutí, para luego revisar su origen, la historia del tejido y sus implicancias durante la Guerra de la Triple Alianza. Finalmente, se abordan los procesos organizativos actuales que llevan adelante las tejedoras, quienes sobreviven en condiciones económicas muy desfavorables, pero encuentran en la artesanía un espacio de resistencia y esperanza, más allá de la amenaza de desaparición que se expresa en muchos de los testimonios. A lo largo del film, se plantean asociaciones entre los distintos relatos, que no sólo los articulan entre sí, sino que también abren instancias de reflexión en torno a una práctica que trasciende el tiempo.

Redes

Si bien pudimos acceder a estos materiales, queda pendiente, además del encuentro y visionado de la película, la reconstrucción de las distintas instancias de su exhibición. Gracias a un recorte periodístico⁸, también del acervo documental de Ana Montes, se pudo identificar que la fecha de estreno de la película fue el 19 de marzo de 1989, en el salón municipal de Itauguá. Aunque desconocemos el impacto que tuvo en la población, consideramos significativo recuperar este gesto de retorno al pueblo que dio vida a la película, como un acto simbólico de reconocimiento. Asimismo, en lo que respecta a documentos⁹, podemos confirmar con certeza la participación y la premiación con una mención de la película en la segunda edición del Festival Internacional de Cine Realizado por Mujeres “La mujer y el cine”, en 1989.

⁸ La nota periodística publicada en *El Diario* el 18 de marzo de 1989, titulada “Estrenan la obra *La tejedora de ñandutí*”, anuncia el estreno del cortometraje en Itauguá.

⁹ La nota periodística del diario *El Cronista*, titulada “Un final feliz, aunque con cierta melancolía” y publicada el 7 de abril de 1989, informa sobre las ganadoras del Festival *La Mujer y el Cine*, realizado pocos días antes.



Fotografías del catálogo de la segunda edición de *La Mujer y el Cine* (1989), donde figura la descripción de la película en la sección competitiva de cortometrajes

Como lo indica Marcela Visconti (2023), el festival se dedicó a la circulación y a dar visibilidad del cine hecho por mujeres. Pero no solo eso, sino que generó un entorno de colaboración y apoyo -tanto laboral como afectivo- que fue decisivo para consolidar el campo del cine y sus oficios como un ámbito de trabajo para las mujeres (p.67). Algo de esto puede cobrar resonancia, en el hecho de que en los registros de Montes, figuren, además de documentos personales, afiches y referencias a otras películas que se exhibieron en la segunda edición. Como es el caso del afiche de la película: *Solas o mal acompañadas* (1988), de Laura Búa y Silvia Chanvillard, galardonada con la primera mención en dicho evento.

El festival, según la autora nació a partir de ciertas condiciones:

Esa red, que había comenzado a tramarse a principios de los setenta, se despliega con fuerza en el contexto de recuperación de la democracia, en un momento de gran efervescencia cultural donde surgirán espacios de encuentro y militancia de mujeres vinculados con prácticas creativas y artísticas que van sentando las bases para nuevas formas de asociacionismo como la que hará posible a “La mujer y el cine” (p.69).

En los registros referidos a la película, podemos encontrar algunos relatos que recuerdan el film y la experiencia de su visionado. Como es el caso de Lita Stantic, quien en una entrevista relacionada con la producción de la película *Hamaca Paraguaya* (2007), de Paz Encina, dedicada a retratar las consecuencias

desgarradoras de la guerra de la triple alianza en Paraguay, recuerda haber visto la película de Ana Montes en el certamen de cine.

Yo había visto una película de una mujer, Ana Montes, un documental que se llamaba *Las tejedoras de Ñandutí*. La vi, me acuerdo, en uno de los programas de *La mujer y el Cine*, una película en blanco y negro que hablaba de cómo había quedado devastado el Paraguay después de las dos guerras, con un diez por ciento de hombres, y de cómo la industria textil, estas tejedoras de Ñandutí, eran las que un poco ayudaban a la economía familiar. Es muy linda película, me gustaría verla otra vez (Magariños, 2015).

Su mención en el contexto de un festival como *La mujer y el cine* reafirma la importancia de recuperar y revalorizar esta película como parte del patrimonio cinematográfico latinoamericano desde una perspectiva de género y memoria histórica.

Conclusión

A modo de cierre, nos parece importante decir que la organización, conservación y la puesta en valor de los archivos de Ana Montes constituye un proceso en desarrollo. Como es sabido, la tarea archivística dedicada al patrimonio cultural de las mujeres resulta fundamental para recuperar y valorar aquello que históricamente ha sido ignorado, invisibilizado o descartado (Vasallo, 2018: p.92). En este sentido, además de agradecer la generosidad de compartir los documentos, reconocemos el trabajo que se está llevando adelante con obra de una de las realizadoras sobre las que aún queda mucho por decir de nuestro cine documental.

En el ejercicio de lectura del guión y los archivos de *Las tejedoras de ñandutí* (1989), fue posible identificar no solo la trama central vinculada a la labor de las mujeres guaraníes, sino también una serie de decisiones formales que permiten reconstruir algunos aspectos discursivos que dejan en claro un interés de Ana Montes de recuperar las voces de quienes resisten, sostienen, y dan vida a las comunidades.

Con el entusiasmo de profundizar el conocimiento de la obra de Ana Montes, seguimos tejiendo sentidos en torno a sus películas y abriendo espacios para

reflexionar sobre la memoria y el rol de las mujeres en la historia del cine documental argentino.

Bibliografía

Bettendorff, P. y Pérez Rial, A. (2014) *Tránsitos de la mirada. Mujeres que hacen cine*. Librería.

Campo, J. (2012). *Cine documental argentino. Entre el arte, la cultura y la política*. Imago Mundi.

Campo, J. (2022): "Exigiendo transformaciones. Documentales críticos argentinos de la década de 1980", en Rebeca, revista brasileira de estudos de cinema e audiovisual, v. 11, n. 2, pp. 01-18, jul. / dez.

Campo, J. (2022). Resistencia material. Cine documental y realidad. *AURA. Revista de Historia y Teoría del Arte*, (16), 188-199. Recuperado de <https://www.ojs.arte.unicen.edu.ar/index.php/aura/article/view/1103>

Cosse, I (2009). "Los nuevos prototipos femeninos en los años 60 y 70: de la mujer doméstica a la joven liberada". En Andujar A. y otros (Comp.), *de minifaldas, militancias y revoluciones: exploraciones sobre los 70 en la Argentina*. Luxemburgo. Buenos Aires. Pp. 171-186.

Magariños, A. (2015). *La cámara sin ley: "Hamaca paraguaya" y la refundación globalizada del cine guaraní*. El aleph

Margulis, P. (2014). "Mujeres en el espacio documental. Una apuesta por un camino en vías de conformación". En P. Bettendorff & A. Pérez Rial (Eds.), *Tránsitos de la mirada. Mujeres que hacen cine* (pp. 133-151).

Perrot, M. (2008). *Mi historia de las mujeres* (1.^a ed., M. Saúl, Trad.). Fondo de Cultura Económica.

Plantinga, C. R. (2014). *Retórica y representación en el cine de no ficción* (H. J. Muñoz, Trad.). Universidad Nacional Autónoma de México.

Richard, N. (1987). "De la literatura de mujeres a la textualidad femenina". en *Escribir los bordes. Congreso internacional de literatura femenina latinoamericana 1987*. Editorial Cuarto Propio.

Ulm, H. (2021) *Rituales de la percepción. Artes, Técnicas y Políticas*. Universidad Nacional de las Artes.

Vasallo,J(2018) *Mujeres y patrimonio cultural: el desafío de preservar lo que se invisibiliza*. Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, Brasil, n. 71, p. 80-94.

Visconti, M (2023) *El pulso de una época. Redes militantes y afectivas para un cine hecho por mujeres (Argentina, 1988)*.TOMA UNO, 11, 65-81.

Cornelia, lo escrito y lo visto

Pitencel, Marcela Patricia (UNMDP - CIEsE)
Reinante, Diego Alejandro (UNMDP - CIEsE)

Introducción

296

El trabajo que presentaremos en esta jornada parte del andamiaje conceptual que nos brindan autores como Elizabeth Jelin (2002) y Jöel Candéau (2001) al proponer los términos de “emprendedores o productores” y “agentes” de la memoria, es decir, la vinculación de historiadores y escritores de la antigüedad con pintores y escultores de la Modernidad. Reconocemos el aporte de Peter Burke (2005) al plantear que las imágenes son documentos históricos que nos acercan a las experiencias y los comportamientos no verbales de las culturas del pasado. Partimos del supuesto, abordado en trabajos anteriores, de la correlación entre memoria y género en la antigüedad clásica y el uso del cuerpo femenino como dispositivo de liberación del cuerpo cívico. Centrándonos en la cuestión de la transmisión de dicho *topos* a través del tiempo, nos detendremos en la relación del relato literario de los antiguos romanos sobre la matrona Cornelia, madre de Tiberio y Cayo Graco, con representaciones pictóricas de la Modernidad. Buscamos nuevas respuestas a dos preguntas que han guiado nuestras anteriores investigaciones: ¿Qué se conserva del pasado? y ¿Cómo se transmitió? En esta oportunidad el abordaje de estos interrogantes nos permitirá profundizar la representación de la maternidad en el imaginario social a partir de la interacción de la memoria, el género y la imagen.

Memoria y Género en torno a Cornelia

La visión del pasado está relacionada con su construcción y reconstrucción a partir de los intereses de quién o quiénes lo construyen y reconstruyen. La memoria, capacidad cerebral para almacenar recuerdos, está íntimamente relacionada con la elaboración del pasado. Distintos campos del conocimiento, y desde disímiles aristas, se han ocupado de la importancia de la memoria. Un ejemplo claro es la propia medicina que, a partir de la década de 1970, desde las áreas de la neurología, neuropsiquiatría y neurolingüística, ha realizado

importantes avances en el estudio de las funciones cerebrales, en su capacidad de almacenamiento de la información y su posterior utilización en la vida cotidiana. Paralelamente, en el campo de las ciencias sociales, específicamente distintas corrientes historiográficas, se han detenido en la importancia de la construcción del pasado, convirtiéndola en objeto de estudio para comprender y explicar las diversas formas de integración de los recuerdos colectivos.

Una tipología de la memoria empleada por historiadores, a partir de los aportes de la psicología es la clasificación en “memoria colectiva” a partir del concepto junguiano de “inconsciente colectivo” (Jung:1936) asociado a “memoria reprimida” (olvido-silencio). La sociología nos permite incorporar, siguiendo a Emile Durkheim (1996) a la memoria como un hecho social que da identidad al individuo. Asimismo, los conceptos de “memoria social” y “memoria grupal” de Hallbachs (1998) nos adentran en la interacción social dentro de los grupos que influyen en la construcción de la identidad y la acción de los individuos. Por último, la que nos interesa, la “memoria histórica”, entendida como un saber, elaborado por un grupo de intelectuales que en la contemporaneidad entendemos como saber científico.

En relación a la vida de nuestra matrona, carecemos de una biografía, podemos realizar una reconstrucción parcial de su vida y de algunos de los hechos que protagonizó. Sin embargo, Sara Casamayor Mancisidor (2016) nos plantea que *“la memoria de Cornelia es tanto memoria histórica como historia, pero, para sus contemporáneos del s. II a.C. -y para los romanos de varios siglos después-, se trataba de una parte de la memoria colectiva, la cual ayudaba a forjar la identidad romana.”*. Podemos realizar un esbozo de la vida distinguiendo varias etapas y las proyecciones que de ella hicieron nuestros emprendedores o productores de memoria, los historiadores del siglo I a.C. como Cornelio Nepote (100 a.C.-25 a.C.), Tito Livio (59 a.C.- 27 d.C.), Valerio Máximo (siglo I a.C.-I d.C.) y los historiadores imperiales como Tácito (55 d.C.-120 d.C.) y Plutarco (46 d.C.-120 d.C. Veamos algunos de los aspectos más relevantes de la vida de Cornelia.

Cornelia puella

Las fuentes no nos precisan con exactitud el año de su nacimiento, que varía entre el 190 y 189 a.C. Es hija de Escipión el africano y Emilia Tercia, sabemos que es denominada "la menor", dado que tiene una hermana mayor y un hermano Publio Cornelio Escipión. La primera información que nos proporcionan las fuentes se vincula a su compromiso y matrimonio con Tiberio Sempronio Graco. Tanto Tito Livio como Plutarco se refieren a Cornelia como hija de Escipión, figura de máxima relevancia política en la República por ser el vencedor de Aníbal. El historiador Tito Livio nos relata el compromiso de Cornelia con Tiberio Sempronio Graco, como resultado de una alianza política. El historiador nos refiere que Graco era miembro de la gens plebeya Sempronia, y que durante su desempeño como tribuno de la plebe alrededor del año 187 a. C., fue cuando por interposición de su veto. salvó a Lucio Cornelio Escipión Asiático y a Escipión el Africano de ser encausados por sus enemigos por corrupción, Aunque no eran amigos suyos, ni aliados políticos, pensó que los servicios prestados por los Escipiones a Roma merecían que no fueran tratados como unos criminales. Este episodio también es rescatado por Valerio Máximo (IV,2) cuando en su obra sobre *"Hechos y dichos memorables"* los toma para ejemplificar a *"Personas que han llegado a ser amigos o parientes a pesar de ser, en principio, enemigos"*.

Es en medio de esa circunstancia político-judicial donde se establece el compromiso matrimonial de la pequeña Cornelia, y al respecto nos dice Livio:

El Senado, que casualmente comía aquel día en el Capitolio, se levantó en masa, y en medio de la comida excitó al Africano a que diese su hija en matrimonio a Graco: la promesa se hizo por tanto en medio de aquella ceremonia (Livio,38,57)

Seguidamente el historiador nos relata lo que ocurre en la domus de Escipión cuando este le cuenta a su esposa Emilia la decisión tomada, el historiador utiliza en la primera línea desposar: *"comunicó a su esposa Emilia que había desposado a su hija menor"* y también prometer en el mismo apartado: *"aunque la hubiere prometido a Tiberio Graco"*, por lo tanto, podemos afirmar que seguramente fue un compromiso, dado la edad de Cornelia en ese año, 6 o 7 años.

La historiadora española Marta Álvaro Bernal (2018) en su artículo *"La división de roles en la infancia: puellae educadas para el matrimonio"*, nos dice que la

mayoría de edad de las mujeres se daba a partir del matrimonio y por lo general este se realizaba cuando las niñas alcanzaban los 12 años, sin embargo, la historiadora considera que los romanos no siempre respetaron ese mínimo de edad, con lo cual *“entra en juego la cuestión de la llegada de la pubertad y si las nupcias se daban antes o después de ésta, lo cual influye de manera determinante en su educación”*. Que en el caso de Cornelia, a la cual describen como docta, dado que hablaba griego y sabía filosofía, nos hace presuponer que su matrimonio se consumó años más tarde al acontecimiento descrito más arriba.

Una de las características más destacables por los testimonios de Plutarco y Tito Livio es la diferencia de edad entre ambos cónyuges. Tiberio Sempronio Graco tenía 30 años más que su joven esposa. Normalmente las mujeres no elegían la edad a la que debían casarse. De este modo, en los contratos celebrados entre el padre de la novia y el marido no aparece el asentimiento de ella. El matrimonio era el ritual de paso de la niñez a la adultez, dado que las niñas cambiaban de residencia, yéndose a la casa del esposo, a partir de ese día la identidad de la joven quedaba ligada a la del marido, y su rol en la sociedad iría en función de la posición social de él y de su edad. Cuando Plutarco nos refiere a los hijos del matrimonio, lo realiza, resaltando la figura del padre, y nos dice: *“Eran hijos de Tiberio Graco, que, con haber sido censor de los romanos, cónsul dos veces y habiendo obtenido dos triunfos, todavía fue mayor la dignidad que debió a su virtud. Fue, por tanto, merecedor de tomar en matrimonio a Cornelia,”* (Pl. Tiberio y Cayo, I).

Esa diferencia de edad, y también de status, no impidió el amor conyugal, sobre todo de parte del marido, las fuentes lo ejemplifican con la decisión tomada por Graco ante el posible vaticinio que significaba la aparición de una pareja de dragones, otros dicen serpientes, sobre el lecho conyugal, un macho y una hembra, Tiberio padre, no dudo en matar al macho, *“finalmente, que amando mucho Tiberio a su mujer, y juzgando que era más conveniente morir él el primero, por tener más edad, pues Cornelia era todavía joven, mató de las serpientes el macho y dejó la hembra; y después, al cabo de poco tiempo, murió, dejando doce hijos tenidos en Cornelia.”* (Pl. Tiberio y Cayo, I). En solo catorce líneas de la vida

de los hermanos Plutarco nos relata el matrimonio de Cornelia, que duró aproximadamente veinte años, del 173 a.C. al 153 a.C.

Cornelia Matronae

Los historiadores de la antigüedad resaltan la maternidad como única cualidad de la matrona, clave para la duración del matrimonio. Es más, la fórmula jurídica del matrimonio romano se definía por su finalidad: la procreación (*liberorum quaesandorum causa*, “para tener hijos”) (del Hoyo Calleja, 2011:261). La soltería estuvo muy mal vista desde los primeros años de la República. Y tanto las mujeres, como los hombres, debían estar casados y haber tenido por lo menos un hijo, a los veinte años, las mujeres y en el caso de los hombres uno a los veinticinco, algo que no cumplió Tiberio, que fue padre muy tardíamente si nos fijamos en el año de nacimiento de Sempronia, cuando esta nació él tenía cincuenta años.

En el caso específico de Cornelia, tuvo doce hijos, aunque sólo tres de ellos llegaron a la vida adulta. Sempronia, la hija, nació hacia el 170 a.C., por lo tanto, la edad de la maternidad de Cornelia, serían los 19 años, no sabemos de nacimientos previos a su hija. De Tiberio, fue madre en el 162 a.C, ocho años después de la niña, con veintisiete años, y de Cayo fue madre un año antes de ser viuda, a los 35 años, en el año 154 a.C., la diferencia entre los tres hijos que llegaron a la vida adulta es de ocho años, con lo cual nos lleva a hipotetizar que ocho de los nueve hijos/as que murieron a temprana edad, nacieron entre 173 a.C., cuando Cornelia tenía quince o dieciséis años y el año de su viudez, en el 153, con treinta seis años de edad, siendo madre de un hijo póstumo, que tampoco sobrevivió.

Plutarco nos refiere a sus deberes maternos como también a los valores morales de esta matrona, *“Encargada ésta de los hijos y de la casa, se mostró tan prudente, tan amante de sus hijos y tan magnánima, que entendieron todos no haber andado errado Tiberio en anteponer su muerte a la de semejante mujer”* (Plutarco, Tiberio y Cayo, I). Por otra parte, Tácito, en Diálogo sobre los oradores (28,6), al relatar ejemplos de crianzas de los hijos, compara a Cornelia con Aurelia la madre de César y Acia la madre de Augusto, resaltando la esmerada y controlada educación. Coincide Plutarco con el historiador romano, en las alabanzas en torno a la

crianza de los hijos del matrimonio Graco. Y es el historiador Valerio Máximo quien en el capítulo IV Sobre la pobreza del libro IV de Dichos y hechos memorables nos presenta la imagen que ha perdurado hasta nuestros días.

En un libro de anécdotas escrito por Pomponio Rufo hemos leído que las mejores joyas para una madre son los hijos. Pues bien, se dice que cuando a Cornelia, la madre de los Gracos, una matrona de Campania que estaba hospedada en su casa le mostró sus joyas como si fueran las más bellas de la época, Cornelia la entretuvo con su charla hasta que sus hijos regresaron de la escuela y, entonces, le dijo: «Éstas son mis joyas»

Sin embargo, lo más interesante de Cornelia, es que después de la muerte de su marido, que ocurre cuando ella tiene 36 años, nunca más volvió a casarse, rechazando incluso una propuesta de matrimonio *“la cual no admitió del del rey Tolomeo, que partía con ella la diadema y la pedía por mujer, y permaneciendo viuda”* (Plutarco, Tiberio y Cayo, I). Siendo univira hasta su muerte, a los setenta y nueve años, según Casamayor Mascisidor (2015:10) *“una matrona podía tener varios esposos a lo largo de su vida. A pesar de ello, para la época tardorrepublicana el modelo ideal fue el de la univira o mujer de un único matrimonio”*.

Cornelia Matronae a través de nuestros agentes de la memoria

El primer cuadro del cual tenemos referencia corresponde a un pintor paduano, al igual que Tito Livio, llamado Alessandro Leone Varotari (Padua; 4 de abril de 1588-Venecia; 20 de julio de 1649), conocido como Il Padovanino, activo durante el período del arte denominado Barroco. El cuadro denominado *Cornelia madre dei Gracchi* (*Cornelia madre de los Gracchi*) se encuentra en la Pinacoteca Egidio Martini en Venecia. Su primera formación es desconocida, ya que su padre murió cuando sólo tenía diez años, aunque parece que estudió los frescos de Tiziano en la Scuola di San Antonio de Padua en su juventud. La influencia del maestro veneciano es palmaria a la vista de la obra temprana de Varotari.

Padovanino fue un artista muy respetado en su época. Aunque gran parte de su fama la debió a su talento como copista, merece un lugar en la historia de la pintura por derecho propio. Recogió el legado de Tiziano, a cuyo estilo fue muy

fiel durante toda su carrera, y lo prolongó hasta muy avanzado el siglo XVII, dotándolo de una gran capacidad narrativa y una capacidad sensual que trasciende el espíritu contrarreformista imperante en su época. Padovino realiza un retrato intimista de Cornelia con sus dos hijos varones, en su primera infancia y sin diferencia de edad. Sobre una mesa se encuentra una corona, en referencia al pedido de matrimonio de Ptolomeo Evergetes, la cual es tocada por un pequeño Tiberio Graco, sin embargo las manos de Cornelia, se apoyan delicadamente una sobre la mano del niño y otra sobre su cabeza

La segunda obra sobre Cornelia es de Laurent de La Hyre (París, 27 de febrero de 1606 - 28 de diciembre de 1656) un pintor barroco francés. Alumno de Jean-Baptiste Lallemand, su verdadera formación la debió al estudio de las obras del manierismo de Primaticcio en el castillo de Fontainebleau. La Hyre nunca viajó a Italia, pero pudo ver en las colecciones reales y en la de alguno de sus protectores las obras de los maestros venecianos, a los que puede deberse la orientación realista de La Hyre. Debido a la fortuna que heredó de su suegro, se trasladó a una casa en el campo, donde pintó libre de las presiones de la clientela recibiendo la influencia dominante del primer Poussin, el iniciador del neoclasicismo, libremente interpretado. En 1648, fue uno de los miembros fundadores de la Académie Royale de Peinture et de Sculpture de París. A partir de estos años y hasta su muerte, la pintura de La Hyre se hace más arcaizante. El pintor elige como tema a *Cornelia rechazando la corona de los Ptolomeos* (1646), es un óleo sobre lienzo de 138 × 123 cm y se encuentra en el Museo de Bellas Artes de Budapest. El cuadro captura una escena clave de la antigua Roma, donde Cornelia, madre de los Gracos, rechaza una corona ofrecida por la dinastía de los Ptolomeos de Egipto, tras enviudar de su marido: Tiberio Sempronio Graco. El cuadro se basa en un episodio registrado por Plutarco “la cual no admitió el matrimonio del rey Tolomeo, que partía con ella la diadema y la pedía por mujer, y permaneciendo viuda” en su obra «Vidas paralelas» (Tiberio y Cayo Graco, I). En el cuadro, Cornelia, es abordada por los embajadores egipcios, quienes le ofrecen una corona como un gesto de respeto y admiración hacia su linaje y su posición en la sociedad romana. Sin embargo, en lugar de aceptar la corona y sus implicaciones de poder, Cornelia responde con un acto de humildad y virtud. Señala a sus hijos, los Gracos, y les dice a los embajadores que esos son sus

verdaderos tesoros y su mayor orgullo. Cornelia rechaza la corona porque valora más la educación y la virtud de sus hijos que cualquier símbolo externo de poder. Para ello utiliza una paleta de colores rica y vibrante para resaltar la figura central de Cornelia y crear una sensación de majestuosidad en la escena. A pesar de esta representación, el foco principal recae en la expresión de Cornelia y su gesto decidido de rechazar la corona. El uso de la luz y la sombra también es notable en esta obra. El rostro iluminado de Cornelia, enfatiza su figura y destaca su papel central en la narrativa. Mientras tanto, los embajadores egipcios quedan en sombras, lo que puede interpretarse como una representación simbólica de la inferioridad de la oferta de poder externo en comparación con los valores internos y la virtud que Cornelia representa.

El tercer cuadro es de 1785, y en este caso es una mujer nuestra agente de la memoria, la que pinta a Cornelia con sus hijos, es María Anna Angelika Katharina Kauffmann (Coira, Cantón de los Grisones, 30 de octubre de 1741-Roma, 5 de noviembre de 1807) pintora suiza del periodo neoclásico centroeuropeo que famosa por los retratos, y además fue una de las fundadoras de la Royal Academy of Arts de Londres. La pintura es un óleo de 101 cm. por 127 cm. que se encuentra expuesto en el museo de Bellas Artes de Richmond, Virginia. Transmitiendo el mensaje de la importancia de la familia por encima de todo, la pintura representa a una mujer romana y sus tres hijos. La mujer, Cornelia, es retratada mientras conversa con otra mujer romana que está sentada con una caja de joyas en su regazo. Esta mujer sostiene un collar y mira a Cornelia, como si le pidiera su opinión. Aparentemente dándole una respuesta, Cornelia señala a sus hijos pequeños a su derecha, indicando que son tan valiosos, si no más, que sus joyas. Mientras tanto, la hija pequeña de Cornelia, Sempronia, la cual era ocho años mayor que su hermano Tiberio, es representada como una niña, cuando en realidad sería ya una joven en edad de matrimonio. En la imagen del cuadro la pequeña hija, no parece haber dominado esta lección aún, ya que se siente claramente atraída por los brillantes objetos en el regazo de la mujer. Esta pintura se basa en una historia escrita por Valerio Máximo, el pasaje narra un incidente de la vida de Cornelia, en el que agasajó a una mujer patricia que hacía alarde de sus costosas joyas. En respuesta, Cornelia señaló a sus hijos y dijo: «Aquí están mis tesoros» (IV, 4)

Diez años después, en 1795, nuevamente se elige la información del mismo productor de memoria, pero se agrega a la anécdota de Valerio Máximo, la información de Plutarco. El pintor es Joseph-Benoît Suvée (Brujas, 1743-Roma 9 de febrero de 1807) quien fue un pintor y decorador de interiores flamenco fuertemente influido por el neoclasicismo francés. Como tal, fue émulo y rival de Jacques Louis David. El cuadro se denomina *“Cornelia, madre de los Graco, presentando a sus hijos y diciendo: “ellos son mi tesoro”* es un óleo sobre lienzo de grandes dimensiones, 320 cm X 414 cm y se encuentra en el Museo del Louvre. En este caso, el pintor respetó las edades de los hijos de Cornelia, presentando a Sempronio como la mayor de los hijos, una joven mujer, y en el caso de los varones, respetando la diferencia de ocho años entre Tiberio y Cayo

Conclusión

El abordaje de estudios desde una perspectiva de género implica, como esbozan Pilar Vicente Serrano y María Ángeles Larumbe Gorraitz *“un nuevo criterio de lectura que considera la construcción cultural de la diferencia entre unos y otros, y plantea en el análisis de la realidad, esa lectura con sospecha, que supone una revisión crítica de los textos”* (Vicente Serrano y Larumbe Gorraitz, 2010: 24.)

Las imágenes que podemos visualizar de Cornelia, la *puella* y la *matronae* parte de la construcción o elaboración realizada por los historiadores de la tardo república y de la etapa imperial, que si bien no fueron sus contemporáneos, sí tenían presente su existencia e impronta en la vida política en la República. Las fuentes imperiales toman a Cornelia como ejemplo de matrona, en palabras de Casamayor Mancisidor (2015) un modelo ideal de feminidad con todas las cualidades que esto implica, el ser casta, pia, lanifica y domiseda. Lo que sabemos de ella, siempre está relacionado con los hombres de su familia, primero con su padre, después con su marido y por último con sus hijos. Sin embargo, hay aspectos de la matrona que no conocemos, y que hacen a su cuerpo, características como su talla, el color de su cabello y de sus ojos, dado que se nos presenta como un ideal incorpóreo, cuasi imposible de igualar.

La representación de Cornelia en los cuadros de la Modernidad se centra en un período concreto de su vida. La viudez y cuidado de los hijos en su edad temprana

es la etapa de la vida en la que se han detenido los cuadros tomados en cuenta, resaltando la responsabilidad de Cornelia en la educación de una descendencia de hijos varones que tendrán un papel preponderante en la República. Entendemos que esta imagen se corresponde con el modelo de matrona que las mismas fuentes de la época retratan, no solamente como forma de conmemorar la vida de Cornelia, sino también con un fin propedéutico destinado a las mujeres romanas del período imperial. No obstante, consideramos que una mirada más profunda de los productores y emprendedores de la memoria nos ponen de manifiesto una actitud de Cornelia, que puede considerarse de resistencia al *mos maiorum*. A excepción de Plutarco cuando evoca el retiro de Cornelia en su villa en Miseno, las fuentes no reflejan cuarenta y tres años de su vida, el período que va de su viudez hasta su muerte no parece despertar interés ni en los historiadores ni en los pintores. Específicamente, es de destacar que la etapa entre sus 36 y 50 años, en la cual abandona el camino prescrito vinculado a su capacidad reproductiva, coincidente con la infancia de Cayo, es el momento en la cual Cornelia toma las riendas de su propia vida, la de sus hijos y la de su patrimonio, resistiendo la posibilidad de un nuevo matrimonio que le restaría autonomía. Hemos pensado que esta decisión, la podemos considerar como una forma de resistencia a lo prescriptivo, dado que mientras que una vez que pasa a ser una *vetulae*, se comporta como *mater piissima et dolorosa*.

Bibliografía

- Álvaro Bernal, M. (2018) La división de roles en la infancia: puellae educadas para el matrimonio, En: *Marginación y mujer en el Imperio Romano*, Roma, 2018, ISBN 987-88-7140-918-4, Universidad de Sevilla
- Beard, M. (2017) *SPQR, Una historia de la antigua Roma*, Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Crítica.
- Bengoechea, M.C. (1998). "La Historia de la mujer y la historia del género en la Roma Antigua. Historiografía actual" *Espacio, Tiempo y Forma, Serie II, Historia*, 241-259.

Candeau, J. (2001) *Memoria e identidad*, Buenos Aires, ed. Del Sol, Serie Antropología

Cantarella, E. (1996). *Pasado próximo. Mujeres romanas de Tácita a Sulpicia*. Madrid: Cátedra,

Cascajero, J. (2000). *Género, dominación y conflicto: perspectivas y propuestas para la Historia Antigua*. Studia Histórica, Editorial de la Universidad de Salamanca 18, 2000, pp. 23-47.

Cascajero, J. (2002) "Feminismo, postmodernidad e Historia Antigua. Entre la igualdad y la diferencia", en: *Gerión*, Vol. 20 Núm. 1: 33-74

Cascajero, J. (1990) "Lucha de clases e ideología en la República Tardía", en: *Gerión*, 8. 115/139 - Editorial de la Universidad Complutense de Madrid.

Casamayor Mancisidor, S. (2015) "Casta, Pia, Lanifica, Domiseda: Modelo ideal de feminidad en la Roma Tardorrepública (SS. II-I a.C.)", en: *Ab Initio*, Número 11 (2015)

Casamayor Mancisidor, S. (2016) "Mujer y Memoria en la Roma Republicana: Cornelia, matrona ejemplar", en: *VIII Congreso Virtual sobre Historia de las Mujeres* (del 15 al 31 de Octubre)

Castro, E. (2018) *Diccionario Foucault. Temas, conceptos y autores*. Buenos Aires: Siglo XXI

Cuesta Bustillo, J. (ed) (1998) *Memoria e Historia*. Madrid: Marcial Pons

Domínguez Arranz (ed.) (2010) *Mujeres en la Antigüedad Clásica, género, poder y conflicto*, Madrid: Sílex

Durkheim, E. (1996) "Las reglas del método sociológico", en Di Tella, T y Lucchini, C., *Elementos de sociología*, Buenos Aires:editorial Biblos.

Fernández Dols, J.M. y Fernández Prieto, y otros (1997) *Las claves de la memoria*, Madrid: Editorial Trotta.

Foucault, M. (1971). *El orden del discurso*. Barcelona: Gallimard.

----- (1990). *Historia de la sexualidad*. Buenos Aires: Siglo XXI.

del Hoyo Calleja, J. (2011) "Cómo ser madre y (no) morir en el intento", en: López Gregoris R. y Unceta Gómez, L. (eds.) *Ideas de mujer, Facetas de lo femenino en la Antigüedad*, Centro de Estudios sobre la Mujer, Universidad de Alicante.

Jelin, E. (2002) *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI.

Mirón Pérez, D. (2010) *Mujeres en la Antigüedad clásica, género, poder y conflicto*. Madrid: Sílex.

Mirón Pérez, M. (2010) "Mujeres y poder en la Antigüedad clásica: Historia y Teoría Feminista". *SALDVIE* n.º 10 2010, pp. 113-125.

Molans Font, M. (2006) *La violencia de género en la antigüedad*. Madrid: Instituto de la Mujer (Ministerio de Trabajo y Asuntos Sociales).

Molina, C. (2003). "Género y poder desde sus metáforas. Apuntes para una topografía del patriarcado". Tubert, S. (ed.). *Del sexo al género. Los equívocos de un concepto*. Madrid: Cátedra

Pavón, P. (2024) "Tres mujeres para una república en crisis: Emilia Tercia, Cornelia y Sempronia". En Rosillo-López, C. and Lacorte, S. *Cives Romanae. Roman Women as Citizens during the Republic*, Editorial Universidad de Sevilla: Prensas de la Universidad de Zaragoza.

Pavón, P. (edit.) *250 mujeres de la Antigua Roma*. Sevilla: Universidad de Sevilla,

Perrot, M. (2008) *Mi Historia de las mujeres*. Buenos Aires: FCE

Petrocelli, C. (1994): «Cornelia, la matrona». En Fraschetti, A. (a cura di): *Roma al femminile*. Roma: Editori Laterza

Pinedo Cantillo, I.; Yáñez Canal, J. (2018). "Las emociones: una breve historia en su marco filosófico y cultural en la época antigua" *Cuadernos de Filosofía Latinoamericana*, 39 (119), 13-45.

Pomeroy, S. (1999) *Diosas, ramera, esposas y esclavas. Mujeres en la Antigüedad Clásica*. Madrid: Akal.

Revista Sociedad, "La actualidad de Maurice Halbach" (1877-1945), Bs.As., Facultad de Ciencias Sociales, UBA, N°12-13, noviembre, 1998.

Scott, J. (1990) “El género: una categoría útil para el análisis histórico”. Amelang, J. y Nash, M (eds.). *Historia y género: las mujeres en la Europa moderna y contemporánea*. Valencia: Alfons el Magnànim.

Valcárcel, A. (1997). *La política de las mujeres*. Madrid: Cátedra.

Veyne, P. (2010) *Sexo y Poder en Roma*, Barcelona: Paidós

Vicente Serrano, P. y Larumbe Gorraitz, M.Á.; “Los estudios de género en la universidad: presente y futuro”, en: Domínguez Arranz, A. (ed.) (2010); *Mujeres en la Antigüedad Clásica, género, poder y conflicto*, Madrid: Sílex

Fuentes

Cornelio Nepote, *Vidas*, Madrid: Gredos, 2016

Plutarco, *Vidas Paralelas, Vida de Tiberio y Cayo Graco*, Madrid: Gredos

Tácito, *Diálogo sobre los oradores*, Madrid: Gredos

Tito Livio, *Historia de Roma desde su fundación. Obra completa*. Madrid: Gredos

Valerio Máximo. *Hechos y dichos memorables*; Madrid: Gredos



Cornelia madre dei Gracchi (Cornelia madre de los Gracchi) Alessandro Leone Varotari



Laurent de La Hyre ,*Cornelia rechaza la corona de los Ptolomeos*, 1646



Maria Anna Angelika Katharina Kauffmann, *Cornelia madre de los Gracos*, 1785



Joseph-Benoît Suvée, *"Cornelia, madre de los Graco, presentando a sus hijos y diciendo: ellos son mi tesoro"* (1795)

Leer a F. García Lorca en la escuela: debates y reflexiones en el marco de la Educación Sexual Integral

Rudenick, Karen (UNMdP)

312

En el contexto educativo actual, los distintos fenómenos sociales, políticos y culturales que atravesamos nos invitan, como docentes, a pensar de forma constante qué textos literarios elegimos para cada grupo de estudiantes, cómo abordarlos y para qué. Así, la literatura se vuelve también una forma de mirar el mundo y abrir preguntas junto a los alumnos. Esta propuesta surge a partir de una experiencia áulica en el nivel secundario, centrada en la tragedia *Bodas de sangre* (1933) de Federico García Lorca, leída desde una perspectiva crítica atravesada por los ejes conceptuales y pedagógicos de la ESI. Lejos de una lectura neutral o meramente formalista, leer a Lorca genera reflexiones en torno al deseo, los mandatos de género y las violencias estructurales, a la vez que habilita un espacio para la reflexión sobre las propias experiencias, subjetividades e imaginarios culturales.

Es cierto que el canon escolar ha sido históricamente objeto de discusión, en tanto delimita qué lecturas y autores se consideran formativos, valiosos o indispensables en la trayectoria educativa. En la Provincia de Buenos Aires, este año, la noción de "lecturas irrenunciables" ha emergido como una categoría polémica que suscita no pocos debates por el control que insinúa, entre otras cosas, hacia los contenidos que incluimos en clase. Proponer textos de forma inamovible, sin considerar las planificaciones ni los grupos, no parece ser el camino correcto para alcanzar los resultados idólicos que a veces se exigen. Este enfoque, desarrollado en el marco del Programa de Fortalecimiento de la Enseñanza de la Lectura, la Escritura y la Oralidad, considera que la escuela secundaria constituye una etapa de construcción de experiencias, saberes y memorias colectivas que acompañarán a los estudiantes más allá de su trayectoria escolar y por eso pretende incluir autores canonizados, como Borges, Cortázar, así como algunos contemporáneos que hace tiempo habitan en las páginas de los manuales escolares.

Federico García Lorca está propuesto para los estudiantes de Literatura de 4º año. Como referente fundamental en la literatura española del siglo XX, su producción teatral es un antecedente significativo en el desarrollo del teatro moderno y se destaca por la integración de un lenguaje poético junto a la exploración de conflictos del individuo en sociedad. Sus tragedias rurales abordan temas vinculados a los mandatos sociales, las tensiones entre deseo y normatividad, así como las manifestaciones de violencia simbólica y física en las relaciones familiares y, también, en las comunidades. La configuración de sus personajes y la estructura de sus tramas permiten examinar críticamente las construcciones sociales de género, la regulación de la sexualidad y las dinámicas de poder que subyacen en la convivencia social. En este sentido, siguiendo a Foucault, los textos lorquianos exponen las tecnologías de poder vinculadas al cuerpo como un lugar de conflicto que moldea las subjetividades y las relaciones sociales (Foucault, 1976). Entonces, Lorca sobrevuela los ejes centrales propuestos por la Ley de Educación Sexual Integral (ESI), contribuyendo a la formación de estudiantes capaces de analizar y problematizar los discursos culturales que atraviesan en sus realidades contemporáneas.

Para Literatura de 4º año se propone *La casa de Bernarda Alba* que, al tratarse de una obra de teatro breve, es posible leer completa en clase, habilitando lo que Teresa Colomer denomina una “propuesta de lectura en comunidad”. En mi caso, para la planificación seleccioné la lectura completa de *Bodas de Sangre* en lugar de *La casa de Bernarda Alba*, de la que trabajé una selección, por una razón muy sencilla: quería que la trabajáramos en clase, que participaran muchos alumnos en la lectura y en *La casa de Bernarda Alba* sólo hay personajes femeninos. La lectura de *Bodas de sangre* también me permitía abordar simbólicamente los vínculos familiares, afectivos y sexuales, así como la expresividad del lenguaje poético de Lorca que luego vinculé con poemas del Romancero Gitano.

Recordemos brevemente el argumento de *Bodas de Sangre*: En una zona rural de Andalucía, una madre organiza el casamiento de su hijo con una joven del pueblo, en lo que parece ser un arreglo conveniente desde el punto de vista social y económico. La novia no se niega, pero todavía ama en secreto a Leonardo, el único miembro vivo de una familia enemistada con la del novio. Leonardo, que ya está

casado y tiene hijos, sigue visitándola en secreto. El día de la boda, la novia huye con él al bosque, rompiendo el pacto matrimonial y desatando la violencia. El novio los persigue y en el enfrentamiento final ambos hombres mueren.

Uno de los primeros aspectos que llamaron la atención de los estudiantes, incluso en una etapa de prelectura al asignar las distintas voces, es que, salvo Leonardo, en la obra ninguno de los personajes principales posee un nombre propio: la Novia, la Madre, el Padre. Desde una perspectiva pedagógica, esto abrió un debate inicial ¿Por qué será así? ¿Qué distingue a Leonardo del resto de los personajes? La elección onomástica de Lorca confiere a la tragedia una dimensión simbólica y universal que trasciende el contexto histórico inmediato proponiendo una representación de las fuerzas sociales y culturales que condicionan la vida de las personas, especialmente en relación con los mandatos de género, el deseo y la violencia. En la obra, Leonardo, es la figura disruptiva, encarna la pulsión de libertad y la transgresión de las normas impuestas.

Leer a Lorca hacia los quince años presenta algunos desafíos, pero también muchas posibilidades. Por un lado, la distancia cultural con la Andalucía rural del siglo XX requiere una contextualización que ayude a los estudiantes a entender los usos y costumbres de aquellos tiempos. Sobre todo, la fuerza que tenía el clima de coerción social que se tratara en esta obra, tan subyugante que el personaje de la Novia tiene que querer indefectiblemente aquello que la somete, puesto que las mujeres generalmente no cuestionaban “el pésimo acuerdo que les proponía la cultura en su conjunto. El acuerdo era, siguiendo a Kennedy, que una mujer “de verdad” fuera heterosexual, monógama, maternal, sumisa y sexualmente complaciente con su hombre. Si lograba ser así, o parece serlo, podría exigir a cambio que su hombre la protegiera de otros hombres, con el respaldo del sistema jurídico (Kennedy, 2016: 51).

Por otro lado, la dimensión trágica de la historia —con su carga de violencia— invita a abrir espacios de conversación que vayan más allá del argumento y permitan pensar emociones, conflictos y mandatos presentes también en la actualidad. Uno de los temas más complejos que emergen en la lectura de *Bodas de sangre* es la asignación recurrente de culpa a la figura femenina. Esta construcción refleja la tradición cultural que responsabiliza a las mujeres de las

consecuencias negativas, especialmente cuando estas implican una transgresión a las normas sociales y familiares. En el aula, este aspecto generó reflexiones críticas entre los estudiantes. Una alumna expresó: “Parece que a la Novia la culpan más porque ella es mujer, como si el hombre no tuviera nada de responsabilidad.” Otro estudiante agregó: “Leonardo también toma decisiones y es violento, pero parece que la culpa siempre recae en la Novia.”, otra estudiante dijo “La madre culpa a la novia cuando a ella nadie le preguntó si quería casarse”. Estas opiniones evidencian una conciencia emergente sobre los sesgos de género que influyen en la interpretación y en la cultura en general.

La lectura hizo brotar del texto distintos núcleos temáticos que guiaron la lectura compartida, la reflexión grupal y las producciones individuales: maternidad y mandato; libertad y encierro; deseo y destino; violencia simbólica y material. En el aula surgieron preguntas como: “¿Por qué las mujeres no podían decidir sobre su vida?”, “¿Por qué no le preguntan a la novia que quiere?”, “¿Qué pasaba cuando alguien rompía una norma, aunque sea por amor?”. Un estudiante señaló: “En esta obra, casarse no es una elección que pueda hacer ella. Pero cuando intenta escaparse con su amor, tampoco la dejan y todos la juzgan”. Eficazmente, “la mujer que no respondiera a lo que la sociedad consideraba era criticada o vituperada.” (Fernández Santos: 65)

El texto lo trabajamos dentro de la unidad de Cosmovisión trágica, lo que nos llevó a discutir si la Novia podía pensarse como una heroína trágica o solo como una víctima del sistema, problematizando la noción de responsabilidad individual frente a las estructuras sociales. Los alumnos comprendieron que la tragedia no puede atribuirse únicamente a los actos de los personajes, sino que está enraizada en mandatos sociales rígidos que reproducen ciclos de violencia y sometimiento, especialmente hacia las mujeres. Este trabajo crítico contribuyó a desnaturalizar la culpa femenina y a visibilizar la violencia simbólica que la acompaña y que persiste en nuestros días: “en mi casa, cuando pasa algo siempre le echamos la culpa a mi mamá”, “en algunos lugares del mundo las mujeres todavía no pueden elegir con quien casarse”, “me parece feo que los hombres se terminen matando por una chica, como si ella fuera un trofeo, porque al final le arruinan la vida y no la escuchan” o “¿Por qué insisten tanto en que se case la

chica?”. Aún hoy el machismo persiste, acumulando cadáveres de mujeres que creyeron que amar bien era aguantar de modo incondicional, porque eso es lo que les enseñaron y aprendieron durante siglos y para evitar el castigo se obligaron a acatar el mandato buscando formas de resistencia que no incluyeran la ruptura o la huida (Hendel, 2017: 33). Entender cómo operan los roles de género en la sociedad habilita lecturas de las experiencias propias que a veces muestran más similitudes con los maestros de hace casi un siglo de las que deberían.

La secuencia didáctica incluía tres textos: la lectura completa de *Bodas de sangre*, una selección de *La casa de Bernarda Alba* y algunos poemas del Romancero gitano. El objetivo no fue solamente abordar la figura de Federico García Lorca, sino poner en juego sus textos como disparadores de debates que interpelan al presente. Las voces del aula mostraron cómo el lenguaje poético, lejos de resultar inaccesible, genera curiosidad e incluso incomodidad. Esa incomodidad — productiva desde el punto de vista didáctico— habilitó espacios de diálogo sobre el presente: las formas actuales del control sobre los cuerpos, la continuidad de ciertas violencias dentro de las familias, los silencios impuestos sobre los deseos.

Como actividad de cierre, se propuso la elaboración de un *lapbook* individual, una especie de folleto grande desplegable hecho con cartulina y materiales diversos, que permite organizar y presentar información de manera visual, creativa y multidimensional. La consigna invitaba a armar una presentación y representarla mediante citas, ilustraciones, fragmentos analizados, preguntas y relaciones con otros discursos (canciones, poemas contemporáneos, imágenes del cine o redes sociales, reflexiones). Este formato, por fuera de la linealidad de la evaluación tradicional, permitió articular análisis literario con expresividad personal, promoviendo la apropiación crítica de las obras y evitó que los estudiantes recurrieran al uso de Inteligencias Artificiales o copiaran y pegaran información de Google que, al ser una obra clásica, se encuentra con facilidad en internet.

Para iniciar esta tarea, se solicitaron materiales y se permitió la búsqueda de inspiración en plataformas digitales como Pinterest o TikTok. Esta modalidad evaluativa promueve no solo el análisis profundo del texto, sino también la expresión personal. El uso de elementos gráficos, solapas, dibujos y fragmentos

textuales dentro del *lapbook* facilita la integración de distintos lenguajes y formas de conocimiento, ampliando las posibilidades de comprensión y reflexión literaria.

Asimismo, la entrega individual del producto final asegura el desarrollo de un pensamiento crítico autónomo, mientras que la posibilidad de compartir materiales y discutir ideas en el aula fortalece el trabajo colaborativo y el intercambio de perspectivas.

Las producciones elaboradas revelaron un nivel significativo de apropiación crítica y creatividad, consolidando un espacio de aprendizaje activo. El uso del color fue una herramienta fundamental para expresar conceptos clave: el rojo para la sangre y la pasión en *Bodas de sangre*, el blanco y el azul para la pureza o el encierro, y el negro para la muerte y el destino inevitable. Además, los símbolos representados mediante dibujos de la novia, caballos, recortes o pequeños objetos (flores, cuchillos, lunas) facilitaron la comprensión de los temas abstractos que atraviesan las obras.

En términos de contenido, los estudiantes incorporaron datos contextuales como años de edición de las obras y referencias a adaptaciones cinematográficas, estableciendo un diálogo con diferentes formatos y épocas. Estos elementos ampliaron la experiencia de lectura y contribuyeron a un conocimiento más integral del corpus lorquiano. Asimismo, se solicitaba la inclusión de fragmentos poéticos del *Romancero gitano* en diálogo con la obra teatral, lo que potenció la intertextualidad. Creativamente, los *lapbooks* incluyeron estructuras dinámicas: sobres con papelitos que contenían preguntas o citas, papeles desplegable que permitían ampliar información, y la incorporación de hilos, cintas o texturas para generar una experiencia táctil y visual enriquecida que luego compartieron con sus compañeros en una puesta grupal. Esta diversidad formal favoreció que cada estudiante pudiera expresar sus ideas desde su singularidad y estilo, promoviendo la apropiación personal del contenido.

La experiencia de trabajar *Bodas de sangre* y otras obras de Lorca en el aula secundaria demuestra cómo los textos clásicos pueden resignificar cuando se vinculan con problemáticas actuales y perspectivas críticas, como las que propone la ESI. Este enfoque invita a repensar no solo qué leemos, sino cómo

leemos y para qué. El diálogo entre la literatura y las experiencias personales de los estudiantes transforma la lectura en un espacio de construcción colectiva de sentido, donde el canon deja de ser una imposición para convertirse en una herramienta de interpretación y crítica cultural. Así, la literatura no solo se estudia, sino que se habita, se reescribe y se vuelve un espacio para pensar y pensarnos en conjunto.

Bibliografía

Colomer, T. (1999). *La enseñanza de la literatura como construcción del sentido*. Barcelona: Graó.

Fernández Santos, E. (s.f.). “Federico García Lorca, un poeta para el pueblo”. En El País. Recuperado de <https://elpais.com>

Foucault, M. (1976). *Historia de la sexualidad I: La voluntad de saber*. México: Siglo XXI Editores.

García Lorca, F. (2003). *Bodas de sangre*. Madrid: Cátedra.

García Lorca, F. (2004). *La casa de Bernarda Alba*. Madrid: Cátedra.

García Lorca, F. (2018). *Romancero gitano*. Madrid: Alianza Editorial.

Hendel, V. (2017). *Violencias y mandatos: tramas del amor romántico en la construcción subjetiva de las mujeres*. Revista de Psicología, UBA, 23(2), 29–40.

Kennedy, E. (2016). *Culpables por amar. El mandato de la feminidad y la violencia de género*. Buenos Aires: Paidós.

Ministerio de Educación de la Nación. (2006). *Ley N° 26.150. Programa Nacional de Educación Sexual Integral*. Buenos Aires: ME.

Provincia de Buenos Aires. Dirección General de Cultura y Educación (2024). *Programa de Fortalecimiento de la Enseñanza de la Lectura, la Escritura y la Oralidad*. Buenos Aires: DGCyE.

Moldear la sensibilidad: a veces el arte escucha y registra eso que no escuchan ni registran las instituciones

Christensen, María Cecilia (TECC – FA – UNICEN)

Giacomelli, Daniel (TECC – FA – UNICEN)

Martínez Calvo, Simón (FA – UNICEN)

Petrini, Matías (TECC – FA – UNICEN)

Speranza, Claudia C. (TECC – FA – UNICEN)

319

El proyecto y una producción urgente

Mencionaremos que desde 2023 venimos en diálogo con Eugenia Iturralde, inicialmente para generar un libro que active la memoria por Mara, que actualice el pedido de justicia. Dado que en todos estos años que la causa estuvo paralizada e impune, ningún letrado puso a Graciela como “particular damnificada”. Entonces, antes de que se vayan a extraviar esos expedientes, Eugenia Iturralde, colega docente de la Facultad de Ciencias Sociales de la UNICEN, comunicadora y activista feminista, colaboró en documentar y escanear todos esos documentos maltrechos. Por otra parte Carlos Rodríguez, activista del colectivo LGBTIQ+ de la ciudad de Olavarría, que no conoció a Mara pero siguió de cerca el caso y acompañó desde el primer momento a Graciela en su pérdida y en ese transitar por instituciones buscando respuestas. En estos últimos años Graciela les manifestó que quería dejar un libro como legado. Y desde allí comenzaron a imaginar la publicación y el público del mismo.

Sentimos como colectivo que es una publicación necesaria puesto que se han desfinanciado diversos programas de ESI y de cuidados para infancias y adolescencias diversas. Por ello, pensamos también en realizar un documental para que otras personas que no se acercarían al libro, puedan conocer la historia de Mara.

En nuestro presente, atravesado por el crecimiento de los discursos de odio, algunos pronunciados abiertamente por funcionarios de gobierno, vemos que de las palabras se pasa a las acciones de odio y nos preocupa este contexto de espiral de violencia.

El trabajo tanto del libro como del documental no es lineal dado que quienes somos responsables de estos proyectos venimos de diversas disciplinas y

activismos. Y las personas que convocamos para entrevistar, ayudar y escribir, también provienen de diversas trayectorias. Por eso a veces decimos que tenemos un rodaje accidentado pero orientado y sensible.

Nuestra prioridad son los CUIDADOS. Cuidar a Graciela, cuidar la memoria de Mara, cuidar a las personas que acompañan y acompañaron a Graciela en la búsqueda de justicia, cuidar al actual colectivo LGBTIQ+ de Olavarría que nos acompaña, y cuidarnos entre nosotros como equipo realizador. Cuidar nuestras escuchas y nuestras mentes después de eso. Cuidarnos como personas que nos exponemos ante un caso de una violencia y horror aberrante en donde no nos es posible distanciarnos profesionalmente o pensar nuestro quehacer desde una supuesta neutralidad. Nos importa la vida de Mara, nos (con)mueve, nos sensibiliza, nos hace pensar(nos), nos angustia.

Una previa urgente

Tuvimos pocos meses, aproximadamente desde septiembre de 2024 a febrero de 2025 para planificar una pre producción porque sentimos la presión de una madre que espera desde hace mucho tiempo que la Justicia actúe y repare. Ella no nos puede esperar, no nos va a tener paciencia. Desea que en vigésimo aniversario de la desaparición, muerte y hallazgo de sus restos se presenten avances tanto del libro como del documental.

Buscar financiación para el proyecto es difícil, pero se agradece la ayuda de nuestras familias y amigos, como así también del colectivo LGBTIQ+ de Olavarría que siempre nos están alojando con afecto. Pero vale aclarar que iniciamos todo desde la ausencia de recursos de dinero específico para el desarrollo del documental. Por lo tanto, en una estructura de cooperativa y colaborando, cada integrante del equipo llevaba sus propias herramientas para poder trabajar. Incluyendo el auto de la directora de fotografía que conducía en la ida y la vuelta para las jornadas de rodaje. Tenemos algunos problemas con la isla de edición porque no disponemos de dinero para comprar discos, realizar un service, actualizar memoria, etc. Esta herramienta la tiene comprometida el montajista con su película y no tenemos una isla de edición para trabajar el documental de Mara.

Por otra parte, cubrimos también lo que concierne a combustible y catering.

La previa urgente nos imprime un ritmo de trabajo y de tomas de decisiones resolutivas para lograr lo que deseamos comunicar en el documental y en el libro para que lo que le pasó a Mara no le pase a nadie más. Insistimos en verbalizar, escribir y nombrar estas atrocidades porque el actual contexto que vivimos no es muy distinto a octubre de 2004 y a abril de 2005. De hecho, hace poco asesinaron a un joven en una comisaría en Olavarría, en el barrio de Palermo en Buenos Aires le fracturaron la mandíbula a un joven gay, despiden a personas que integran el cupo laboral travesti trans de dependencias del estado, gasean a fotógrafos que registran protestas sociales y represiones, todos los miércoles golpean a jubilados que se manifiestan frente al Congreso de la Nación por un mejor haber mensual. Desfinancian a la Universidad y al INCAA... y volvemos a decir que esa violencia institucional se derrama en la ciudadanía que se siente habilitada para continuar violentando a quienes piensen distinto, a quienes se vean distintos.

Comenzamos con la masa crítica justa para hacer andar este rodaje.

Nos propusimos que la estructura posible debe contar en primer lugar: QUIÉN ES MARA y contarla desde una perspectiva humana y respetuosa, una segunda parte hablar del CASO y de todas sus peripecias que derivan en impunidad, y finalmente cómo logramos CONSTRUIR MEMORIA, ACTIVAR UN ARCHIVO, CREAR UN EMBLEMA.

Estamos convencidos de que nuestra labor es un granito de arena para contribuir en esa construcción de memoria que posibilite que se apropien de la causa de Mara y desde la sociedad se reclame justicia. Un libro, un documental, un memorial, un encuentro, una marcha, una entrevista... no reemplazan la labor de la justicia. No reparan, no administran justicia, no documentan institucionalmente, no establecemos sentencias para formar a la sociedad. etc.

Un montaje polinizador.

Sabiendo que hay todo un universo de la idea que podamos tener de JUSTICIA y que nosotros solo podemos abarcar una parte ínfima porque nosotres somos

audiovisualistas, nuestras decisiones éticas y estéticas se basan en la acción y en el corte, entre otras herramientas. Pero referenciando a Alexander Kluge y su idea de hacer montaje como un podador o como un jardinero... nos asociamos a la idea del memorial que construyeron para Mara... que es un espacio polinizador. (le falta una canilla y unas cuántas flores nativas para que se acerquen los polinizadores... pero... por ahora, y solo por ahora, se valora la intención sensible y la búsqueda o sentido estético).

Creemos que contar esta historia, desde una perspectiva polinizadora y diseñando un jardín y su contexto puede moldear la sensibilidad en los que Kluge llama esfera pública y nosotros pensamos primeramente en la población olavarriense, pero creemos que siempre una aldea, es una expresión universal del mundo. Por ello todas las diversidades pueden conectar y empatizar con nuestro documental, con la pérdida de una madre, con el horror de una muerte violenta de una adolescente y la desaparición de su cuerpo.

Una distribución que se nos vaya de las manos.

Estamos trabajando con Noche Americana, distribuidora que trabaja con perspectiva de género y con películas que disputan las narrativas dentro de los audiovisuales clásicos. Por ello, creemos que puede circular el audiovisual por canales tradicionales pero también de manera alternativa. Y deseamos que sea accesible para diversos públicos.

Cuestiones técnicas y humanas. Propuestas que son decisiones éticas y estéticas.

Ya dispuestos a la labor de la realización audiovisual, la primera jornada de grabación requirió la organización de las entrevistas a realizar, y se convino que era prioridad conversar con Graciela, quien nos recibió en su hogar (que también fuera el de Mara) con mucha expectativa y ansias de contar.

Como el equipo realizador se encuentra radicado en su mayoría en Tandil, emprendimos bien temprano el viaje a la ciudad de Olavarría, aprovechando el tiempo de ruta para ubicarnos profesional y emocionalmente en la tarea que la jornada traía planificada.

Un día caluroso de verano, ubicados en la cocina de la casa, con la ventana cerrada para cuidar el sonido y una puerta abierta para que circule algo del aire denso de la media mañana, con dos cámaras para registro de imagen y el equipo de sonido dispuesto alrededor de la mesa, comenzó el tiempo alterno de la escucha.

Fuimos entrando en un bucle de un tiempo detenido en el dolor y la impotencia, en los fuertes recuerdos de una madre que teje las hilachas que la (in)Justicia le dejó.

En una conversación profunda, extensa, pausada la directora fue encontrando los tiempos para que esos retazos de verdad pudieran ver la luz, ser dichos y, a su vez, escuchados, armando un rompecabezas del horror, la discriminación, el abuso de poder y una soledad infinita.

Cada uno de los integrantes del equipo nos vimos atravesados por el proceso del registro: estar de cuerpo presente en el espacio de la ausencia, en el que fuera su cuarto, su cocina, junto a su foto del recuerdo de la primaria y su manualidad realizada para un día de la madre.

Toda la humilde casa inundada por lo que jamás será, por lo que pudo ser y quedó trunco por el odio y la impunidad.

¿Cómo volver al tiempo presente luego de asistir al desgarró? De a pasos... teniendo que poner a cargar una batería, rearmando un mate, comentando una anécdota, disponiendo unos sanguchitos sobre la mesa. Acciones triviales que nos permitieron re-armarnos para no caer ante una madre de pie.

Luego el plan de rodaje continuó, con ella, recorriendo el lugar donde fue encontrado el cuerpo, visitando el memorial que había logrado, luego de largos años y sucesivas luchas, que el Municipio construya. Grabando la entrevista con la prima de Mara, con la maestra de la primaria, con la representante LGTBIQ+ de Olavarría.

Con cada testimonio se ampliaba la dimensión humana de Mara y se magnificaba la atrocidad de su violento final.

Y en algún momento emprendimos la ruta de vuelta. El viaje fue silencioso. Quizá por el cansancio, quizá por el aturdimiento de la información recibida y por la angustia de presenciar el dolor humano... Sabiendo que de ese material registrado, podríamos aportar una pizca de verdad.

Se organizó la segunda jornada de grabación. Mismo formato: auto, ruta, mate, equipos, humanos disponibles a sumergirnos en el lodo.

Esta vez, hacía frío y la lluvia amenazaba de forma constante. A sabiendas de ese pronóstico, el plan de rodaje estaba compuesto mayoritariamente por entrevistas en interiores.

La primera tenía como protagonista a Eugenia, responsable de haber logrado hacerse de la causa y tener la tarea de digitalizar cada tomo de información recabada en el caso.

La entrevista fue realizada en su casa, en su oficina, lugar donde realiza la tarea de poner en ceros y unos el material que debía ser el que permitiera justicia. Su testimonio fue la medida exacta para entender la dimensión política de las faltantes jurídicas. La desidia, la corrupción, el abuso de poder, la mentira, la contradicción, el ocultamiento.... todo esto en cada una de las hojas maltratadas de un expediente que nadie cuidó, ni investigó, ni priorizó.

Con la indignación en el aire, la lluvia nos dio una pausa necesaria previa a la entrevista con la abogada de derechos humanos quién tomara el caso luego de que ningún letrado local se había hecho eco en la labor.

El relato de su llegada al caso y de las amenazas recibidas por acercarse al tema, no detuvieron su ética profesional ni su convicción sobre la importancia de la vida y de la verdad. Sabiendo bien de cerca quién era quién en la (in)Justicia local, se movió con rapidez y temple por los turbios pasillos de los escondrijos legales, logrando que le devuelvan a la madre el cuerpo (o la mínima parte rescatada).

Una pequeña hendidura de luz se abría al presente de la mano de una mujer que militaba la defensa de los derechos humanos desde la oscura época de la última dictadura cívico militar y bien conocía las aberraciones en las que puede incurrir un sistema cuando se pudre de raíz.

Aferrades a ese haz brillante en medio del día lluvioso, nos esperaba la última entrevista de la jornada: Victoria Altavista.

Con ella nos encontramos en su lugar de trabajo, el espacio de diversidad de un sindicato para acompañar a la familias de identidades disidentes. Victoria Altavista nos esperaba con dulces delicias para compartir, gestos de amor que bien la representan.

Ella, como integrante del colectivo LGBTIQ+, nos contó su historia personal, nos compartió sus experiencias de vida y nos abrazó con el amor incondicional que su familia le brindó. Nos importa mucho tener testimonios de personas contemporáneas a Mara. Un testimonio de humanidad en todos los sentidos posibles, todos los sentidos que a Mara le fueron arrebatados.

Victoria le escribió una carta a Mara.

Una carta en tiempo presente. Una carta para una amiga, una a la que se extraña mucho, a la que queremos sentir cerca, aunque sepamos que no será así.

Fue un momento de registro fuera del tiempo, con las palabras resonando en el espacio, y la emoción apretada en la garganta, confiando que al final de la lectura la distancia con su recuerdo se acortaría.

Para el final de la entrevista ya no llovía. Fue posible hacer ese registro en el patio, rodeades de plantas, de verde, de vida.

Esta vez el viaje de regreso fue distinto. Algo se sentía crecer.

Y de ese crecimiento, el proyecto se presentó a un Taller de desarrollo de Proyectos Documentales brindado por Gustavo Fontán dictado desde el espacio de extensión de la Asociación de Directores Autores Cinematográficos y Audiovisuales (DAC) y quedo seleccionado. Se organizó un encuentro para presentar los avances del libro y el teaser y dar a conocer la planificación del

trabajo a seguir. De allí surgieron ideas para generar fondos y así lograr nuevas jornadas de grabación y el mayor alcance posible de la historia de Mara. Porque somos conscientes que donde hay un colectivo humano que tiene afectos en común, allí es posible que la memoria triunfe y con ella una parte de la justicia logre ser real.

El olvido como estructura de la memoria: una lectura de *Quarto de Despejo* desde Paul Ricoeur

Taquez, Ana Ruth (UBA)

327

Quiero comenzar esta intervención recordando un gesto que a simple vista parece mínimo: el de escribir unas líneas en un cuaderno hallado entre los restos de la ciudad. Ese gesto, que perteneció a Carolina Maria de Jesus, una mujer negra, pobre, madre soltera y cartonera en una favela de San Pablo durante los años cincuenta, es mucho más que una anécdota privada. Es, en sí mismo, un acto de resistencia frente al olvido. Su escritura, hecha de fragmentos, de interrupciones y de breves notas arrancadas al hambre y al cansancio, se convierte en un lugar donde la memoria insiste aun cuando todo parece conducir al silencio.

El trabajo que presento hoy se propone leer *Quarto de Despejo*, publicado en 1960, a partir de una categoría que considero fundamental para entender la relación entre memoria y escritura: la categoría del olvido tal como la desarrolla Paul Ricoeur en *La memoria, la historia, el olvido*. La hipótesis que guía esta investigación es que el diario de Carolina no puede ser leído únicamente como un testimonio de miseria y hambre. Es, más bien, un gesto ético y político, una apuesta vital que se enfrenta a un sistema social que intentaba borrar su existencia y la de tantas otras vidas precarias.

La historia de Carolina Maria de Jesus nos sitúa de inmediato ante las paradojas de la escritura marginal. Nacida en 1914 en Minas Gerais, hija de padres analfabetos, apenas pudo asistir unos pocos años a la escuela primaria. Migró a San Pablo, donde sobrevivió como recolectora de cartones y basura, y en medio de esa precariedad descubrió la escritura como refugio. Utilizaba papeles encontrados en la calle y en esos soportes precarios registraba lo que veía, lo que sentía, lo que padecía. Su escritura no estaba destinada a circular ni a entrar en los circuitos del canon, y sin embargo terminó siendo publicada gracias a la intervención del periodista Audálio Dantas. En 1960, *Quarto de Despejo: Diário de uma favelada* fue un éxito inmediato: se tradujo a más de diez idiomas y vendió miles de copias. Sin embargo, la autora pronto fue relegada, desplazada otra vez por un mercado editorial y una crítica literaria que no supieron —o no

quisieron— reconocer el valor de una escritura incómoda, hecha de fragmentos y de escenas mínimas que hablaban de una pobreza estructural.

Lo interesante es que, al volver a leer hoy su diario, podemos reconocerlo no solo como testimonio social sino como un gesto de inscripción en la historia desde un lugar radicalmente periférico. Carolina no se acomoda a las formas legitimadas de la literatura ni pide compasión en sus páginas. Escribe porque necesita dejar huella, porque intuye que en la escritura hay una forma de permanecer y resistir al olvido. Esa intuición nos permite vincular su obra con la filosofía de Ricoeur, que en *La memoria, la historia, el olvido* señala que la memoria y el olvido no son opuestos absolutos, sino categorías que se implican mutuamente. El olvido, lejos de ser pura pérdida, puede ser condición de posibilidad de la memoria.

Ricoeur habla de diferentes modalidades de olvido. Una de ellas es el olvido activo, que no significa vacío, sino proceso de selección y organización que permite dar sentido a la experiencia. Sin olvido no habría relato, porque el relato exige escoger y ordenar. También distingue la memoria herida, aquella que no logra articularse plenamente, que se interrumpe, que deja huellas fragmentarias. Finalmente, señala el olvido impuesto o estratégico, ese que ejercen instituciones y poderes para decidir qué se recuerda y qué se borra.

Estas categorías resultan útiles para pensar las páginas de *Quarto de Despejo*. Allí encontramos interrupciones, discontinuidades, entradas mínimas de apenas una línea que podrían parecer fallas, pero que en realidad son marcas de una memoria herida. No se trata de deficiencias estilísticas, sino de la expresión de una subjetividad que no dispone de los recursos materiales ni culturales para sostener un discurso lineal, pero que aun así insiste en dejar huella. Los silencios del diario, lejos de ser simples vacíos, son parte constitutiva de la memoria que Carolina construye.

Un ejemplo claro es el silencio que se abre entre las entradas del 15 y 16 de julio de 1955 y la del 2 de mayo de 1958. Tres años de interrupción en medio de una vida marcada por la precariedad. ¿Cómo leer ese intervalo? La tentación sería verlo como ausencia, como falta de información. Pero desde la perspectiva de Ricoeur, podemos pensarlo como huella. El silencio mismo narra, nos obliga a preguntarnos por las condiciones que hacen imposible escribir, por la violencia

estructural que silencia una voz. La falta de registro no es un vacío neutro: es el rastro de una imposibilidad.

Cuando Carolina retoma la escritura en mayo de 1958, lo hace con una frase que condensa toda la paradoja de su experiencia: “Cuando estoy con hambre pienso en escribir, escribir no cuesta nada”. Esa línea muestra que el hambre la paraliza y al mismo tiempo la empuja a escribir. La escritura no resuelve la falta de pan, pero se convierte en lo único que no le pueden quitar. Ese gesto, que podría parecer insignificante, es en realidad un acto de resistencia frente al borramiento.

En otras entradas se repite esa misma lógica. “Estaba cansada. No tenía ánimo para escribir. Pero decidí poner algo en el cuaderno. Porque el silencio no ayuda”, anota en una ocasión. Escribir una línea, aunque no tenga fuerzas, aunque esté cansada, es un modo de sostener la presencia. Es negarse a desaparecer. No busca perfección ni embellecimiento literario, busca existir en el lenguaje. Ricoeur sostiene que el olvido no se opone a la memoria, sino que la condiciona: sin olvido no habría relato. Carolina, desde su lugar de marginación, atraviesa esos silencios, los interrumpe y vuelve a escribir. Incluso en condiciones extremas deja huellas.

En otro pasaje afirma: “Tengo solo una defensa: escribir”. Esa frase la convierte en filósofa de lo cotidiano, en alguien que descubre en la práctica más elemental una forma de afirmación frente al mundo. La escritura es su única arma, su manera de defenderse en un contexto que no la reconoce. Lo que aparece en su diario es, entonces, una memoria herida, pero precisamente por eso una memoria con fuerza. Persiste, insiste, no se deja borrar.

El hambre es un eje constante en el diario. Hambre física, hambre de justicia, hambre de sentido. Cada anotación es un intento de no desaparecer, de no quedar borrada por un olvido estructural que margina a las mujeres negras y pobres de las favelas. Pero en medio de esa precariedad hay también gestos de dignidad. Anota que se puso un vestido limpio para escribir, que después de recibir alimentos leyó un cuento. Detalles mínimos que muestran que la dignidad también se juega en los gestos más pequeños. En ellos se reconoce la ética de la resistencia.

Lo que incomoda de su escritura es justamente que no responde a las expectativas de la literatura consagrada. No embellece ni justifica. Registra. Y al

registrar, denuncia. No necesita grandes discursos políticos: basta con escenas concretas, huesos hervidos, zapatos rotos, hijos llorando. Esa es su política de la escritura, una política hecha de lo mínimo. Para algunos, su diario ni siquiera sería “literatura” porque no recurre a grandes artificios estilísticos para embellecer lo que narra. Sin embargo, hay en su escritura una belleza austera, una poética de lo cotidiano, que se deja ver incluso en la forma en que anota con precisión el costo de los géneros alimenticios: allí donde otros ven solo contabilidad, Carolina transforma lo mínimo en memoria.

En este punto conviene detenerse en la dimensión política del diario. Paul Ricoeur habla del “olvido estratégico”, esa operación por la cual los poderes deciden qué se recuerda y qué se borra. En Brasil, y en general en América Latina, el archivo histórico y el canon literario han operado siguiendo esa lógica: las vidas de las mujeres pobres, negras y habitantes de las periferias urbanas no eran dignas de memoria. Eran invisibles antes incluso de ser nombradas. En ese contexto, la escritura de Carolina se vuelve profundamente política porque interrumpe ese olvido organizado. Cada entrada de su diario es un acto de insubordinación frente a la narrativa oficial.

Lo notable es que Carolina nunca adopta el tono de quien pide permiso o compasión. Su palabra exige ser leída con respeto, sin adornos. Cuando afirma que no quiere morir en silencio, queda claro que su escritura no busca redención ni reconciliación con un orden social injusto. Busca, sencillamente, presencia. Su propósito es dejar constancia de que existió, de que sus hijos lloraron de hambre, de que el dolor se instalaba en el cuerpo día tras día. Y ese gesto aparentemente mínimo se vuelve político porque cuestiona la amnistía simbólica que pretendía borrar las vidas que no encajaban en la narrativa nacional.

Otra categoría de Ricoeur que ilumina este texto es la de “memoria impedida”. Son esos momentos en que la narración se interrumpe porque las condiciones materiales no permiten el despliegue de la memoria. El cansancio, la enfermedad, la represión, el hambre: todo puede convertirse en obstáculo. Pero incluso allí la memoria deja rastros. En *Quarto de Despejo* lo vemos en entradas breves, de una sola línea, donde la autora señala que no tiene ánimo, que está demasiado agotada, pero aun así deja un trazo. Esos registros mínimos son testimonio de una

memoria impedida que, lejos de equivaler a silencio absoluto, se manifiesta como resistencia.

Podemos ir más lejos y recuperar otra noción de Ricoeur: la de la amnistía. La amnistía es un olvido deliberado, una clausura del pasado con fines de reconciliación. Pero en realidad es un borramiento que evita reconocer las responsabilidades y los daños. En la sociedad brasileña de mediados del siglo XX, y en tantas otras de nuestro continente, se produjo una amnistía simbólica hacia los pobres: vidas enteras se consideraron indignas de ser contadas, indignas de ocupar un lugar en la memoria colectiva. El diario de Carolina rompe con esa amnistía. No ofrece reconciliación ni cierre, sino todo lo contrario: abre la herida y la muestra. Sus páginas dicen que la pobreza no es accidente, que el hambre no es casualidad, que existe una estructura social que produce esas vidas descartables.

Lo político de su escritura está justamente en esa decisión de interrumpir el relato hegemónico. Cuando Carolina anota que se bañó y se puso un vestido limpio para escribir, está reivindicando su derecho a la dignidad. Cuando relata que después de recibir un poco de alimento pudo leer un cuento, está afirmando que la literatura no es un privilegio exclusivo de quienes tienen resueltas sus necesidades básicas. Son gestos pequeños, pero contienen una potencia política enorme porque reconfiguran el espacio de lo decible.

Leer hoy *Quarto de Despejo* implica reconocer esa potencia. No es solo un diario íntimo ni una denuncia puntual de la miseria en la favela. Es una escritura que desafía nuestra manera de concebir la memoria, la literatura y la política. Nos recuerda que las vidas precarias, esas que parecen no importar, atraviesan la mayoría de las culturas del mundo. La pobreza no es un fenómeno local ni coyuntural: es un problema estructural y contemporáneo que continúa reproduciéndose. Y en ese sentido, la voz de Carolina sigue siendo actual. Su diario puede dialogar con debates contemporáneos sobre biopolítica, sobre vidas desnudas, sobre la administración de la miseria. La fuerza de sus páginas es que, sin proponerse ser teoría, encarnan una reflexión que puede iluminar muchas discusiones actuales.

Quisiera insistir en algo que me parece central: la escritura de Carolina no es un lujo ni un pasatiempo, es un modo de subsistir en el lenguaje cuando todo lo demás conduce al silencio. Sus frases mínimas, sus silencios prolongados, sus entradas fragmentarias no son defectos estilísticos, sino expresiones de una subjetividad situada que se resiste a desaparecer. Y en ese gesto podemos leer un profundo contenido ético. Escribir es la forma que encuentra para afirmar su dignidad y la de sus hijos frente a un orden social que pretendía negarlos.

Al volver sobre su obra desde la filosofía de Ricoeur, entendemos que el olvido no es mero vacío, sino parte constitutiva de la memoria. Los silencios entre 1955 y 1958, las entradas breves de una sola línea, las interrupciones, son parte de la narración. Son huellas que también hablan. El diario de Carolina, leído así, es una memoria herida que persiste, una memoria que se rehace a pesar de los obstáculos.

Llegados a este punto, quisiera subrayar que esta lectura no se agota aquí. Forma parte de una investigación más amplia que estoy desarrollando como propuesta de tesis para la Maestría en Literaturas Española y Latinoamericana. Mi interés es seguir indagando cómo las voces de mujeres históricamente silenciadas pueden ser recuperadas y visibilizadas, cómo pueden formar parte del archivo y del canon, o al menos cómo sus narrativas pueden encontrar un espacio legítimo en la reflexión académica. La escritura de Carolina nos recuerda que esas vidas, que tantas veces quedaron fuera de la historia oficial, también merecen ser leídas, escuchadas y discutidas.

Además, considero fundamental destacar la contemporaneidad de su denuncia. Lo que Carolina relata en los años cincuenta no pertenece únicamente al pasado. Es una problemática que sigue vigente. Basta con mirar nuestro presente para reconocer que la pobreza, la precariedad y la exclusión atraviesan todavía a la gran mayoría de las culturas del mundo. Pensar esas vidas precarias desde la literatura, ponerlas en diálogo con otras categorías teóricas, es una tarea urgente. Nos permite interrogar no solo el pasado, sino también el presente. Nos invita a revisar qué historias quedan fuera del archivo y por qué.

Carolina Maria de Jesus, desde su marginalidad, nos obliga a ampliar los límites de lo que entendemos por literatura. Sus cuadernos escritos en papeles recogidos

en la basura son tan significativos como los textos legitimados en el canon. Y esa afirmación, lejos de ser un gesto condescendiente, es una apuesta por reconocer el valor de narrativas que incomodan, que no se adaptan a las formas tradicionales, pero que poseen una potencia política y ética innegable.

En definitiva, *Quarto de Despejo* no es solo un testimonio de hambre y miseria, sino un gesto ético y político de resistencia frente al olvido. Leerlo hoy, en diálogo con Paul Ricoeur, nos permite entender que el olvido no es ausencia sino condición de la memoria, y que los silencios y fragmentos de Carolina son parte de una memoria herida que se niega a desaparecer. Su escritura mínima, arrancada a la intemperie, nos recuerda que resistir es a veces anotar una línea en un cuaderno encontrado entre restos. Y esa línea puede ser, al mismo tiempo, literatura, filosofía, política y vida.

Referencias bibliográficas

Jesus, C. M. de. (2014). *Quarto de despejo: Diario de una favelada* (M. Maier, Trad.). Buenos Aires: Corregidor.

Ricoeur, P. (2004). *La memoria, la historia, el olvido* (A. Neira, Trad.). Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

El proceso de construcción de memoria desde el proyecto “Generar Conciencia. Experiencia y conocimientos sobre la inundación de La Plata”

Trípodi, María Victoria (INHUS – FH – UNMdP)

334

Introducción

El presente trabajo forma parte de la investigación doctoral que aborda el estudio de prácticas artísticas y expositivas vinculadas al suceso de la inundación de la ciudad de La Plata (Buenos Aires, Argentina) del 2 de abril de 2013. Según la investigación de Josefina Mac Kenzie y Martín Soler (2014), durante la inundación llovieron casi cuatrocientos milímetros en muy pocas horas, superando los registros históricos y se calculó que la tragedia afectó al 34,7 % de los hogares de la ciudad. Sus habitantes perdieron autos, electrodomésticos, muebles, ropa, calzado y alimentos, y tuvieron consecuencias sobre su salud (Mac Kenzie & Soler, 2014).

En este caso, la ponencia centra el análisis en el proyecto “Generar Conciencia. Experiencia y conocimientos sobre la inundación de La Plata”. La exposición, realizada en 2022 y 2023 en dos sitios de la ciudad de La Plata, forma parte de una constelación de acciones artísticas que, a lo largo de los años 12 años transcurridos desde el acontecimiento, propusieron diferentes relatos sobre lo ocurrido. En este sentido, entendemos que en los meses y años posteriores al suceso el campo artístico local funcionó como una plataforma que posibilitó la emergencia de múltiples propuestas artísticas y culturales que problematizaron lo acontecido y que contribuyeron al proceso de construcción de memorias.

En relación con esto, retomamos lo propuesto por Matías López (2013), quien analiza el suceso y propone tres acciones desarrolladas por la sociedad platense en torno a la inundación: estrategias de sobrevivencia y solidaridad, estrategias de acción política colectiva y estrategias de (re)presentación. El autor identifica dentro del primer grupo a las acciones inmediatas de ayuda, mientras que el segundo grupo engloba a las acciones organizadas, tales como la conformación de centros de acopio y distribución de donaciones por parte de organizaciones

sociales y políticas. Finalmente, las estrategias de re-presentación comprenden a las acciones insertas en el campo cultural, que buscaron generar una intervención sobre la realidad a partir de la problematización del suceso. En relación a esto, se partirá de esta clasificación para contextualizar dentro de las estrategias de representación al conjunto de prácticas artísticas y expositivas desarrolladas en torno a la inundación.

En relación a este último aspecto, identificamos un primer momento que incluye el primer año desde la inundación que caracterizado por un amplio repertorio de acciones impulsadas, mayoritariamente, por las asambleas vecinales. En este sentido, las marchas que tuvieron una periodicidad mensual, sumado a actividades localizadas en algunos barrios como la realización de murales en Parque Castelli, dan cuenta de un proceso de lucha por el sentido por parte de actores que buscaron dar a conocer las consecuencias de la inundación y mantener en agenda la demanda por el reconocimiento del número de víctimas, cuyo listado era leído en cada una de las marchas. Más adelante, surgieron algunas experiencias colectivas, como “Volver a habitar” y, durante el primer aniversario, acciones como “Estadios de la memoria colectivo” y “La marca del agua”, que se desplegaron en el espacio público y dialogaron con otras acciones situadas en las ediciones del evento conmemorativo “Desbordes. Punto de encuentro de acciones culturales sobre el 2-A” desarrollado en la Plaza Moreno. Por otro lado, situando las iniciativas en espacios institucionales, se organizaron exposiciones de artes visuales en el Museo Provincial de Bellas Artes Emilio Pettoruti, el Museo de Arte Contemporáneo Latinoamericano, el Museo de Arte y Memoria, el Liceo Víctor Mercante. Desde el campo de la literatura se rastrea la antología de poemas “La Plata SpoonRiver” de Julián Axat, la propuesta editorial “Agua en la cabeza” que reunió escritos e ilustraciones de artistas locales, y el libro “2 A. El naufragio de La Plata”, una investigación periodística realizada por Josefina López Mackenzie y Martín Soler (Tripodi, 2015).

Análisis del proyecto *Generar Conciencia. Experiencia y conocimientos sobre la inundación de La Plata*¹

El proyecto *Generar Conciencia* fue motorizado por un equipo de docentes y estudiantes de la Facultad de Informática y actores de la Secretaría de Vinculación e Innovación Tecnológica, del Consejo Social de la Universidad Nacional de La Plata y del Departamento de Hidráulica de la Facultad de Ingeniería. Se materializó en la realización de una exposición didáctica en la República de los Niños en el año 2022 y una exposición en el subsuelo del Edificio Karakachoff en 2023. A partir de esto, la ponencia indaga en la forma de trabajo del proyecto, en los diferentes dispositivos educativos desplegados en la exposición y en los relatos expuestos, pensando en el rol de los proyectos culturales como vehículos de memoria (Jelin, [2002] 2021) y como instancias que propician el proceso de construcción de recuerdos sobre la inundación.

Para realizar el análisis del proyecto *Generar conciencia* del 2023 es importante mencionar que la exposición inaugura un ciclo de actividades motorizadas por la UNLP², que suceden durante todo el mes y que ocupan espacios en diferentes unidades académicas. Asimismo, las actividades propusieron charlas con invitados especialistas en diferentes temas vinculados a la inundación y otro tipo de acciones como la proyección de documentales, la realización de talleres barriales.

Como parte de las acciones desplegadas en el noveno aniversario, durante los días 21 al 28 de marzo de 2022 se llevó a cabo la exposición *Generar Conciencia* en la República de los Niños. La muestra, organizada por dos cátedras de la carrera de Informática de la Universidad Nacional de La Plata, tuvo como objetivo dar a conocer la inundación del 2013 a partir de testimonios de vecinos, fotografías, noticias periodísticas de aquel momento, tanto en medios gráficos como audiovisuales, y de charlas de especialistas en el tema. Esta

¹ En adelante se mencionará como *Generar Conciencia*

² <https://unlp.edu.ar/institucional/a-10-anos-de-la-inundacion-acciones-aprendizajes-y-propuestas-de-la-unlp-para-conmemorar-el-tragico-acontecimiento-59630/>

iniciativa se enmarca en el proyecto internacional Citadine³, que busca recopilar conocimientos y experiencias de sobrevivientes y testigos sobre desastres naturales, centralizarlos y difundirlos mediante un sitio de consulta para escuelas primarias y secundarias.

La exposición, que tuvo una organización similar en ambas ediciones, se estructuró a partir de diferentes secciones, presentadas de manera lineal en ambos espacios. En relación con esto, desde el planteo curatorial se recomendaba un recorrido secuencial con el objetivo de recuperar el relato del suceso que era planteado cronológicamente. Se observan diferentes tipos de objetivos a lo largo del recorrido. Las tres primeras secciones de la exposición se orientaban a presentar información, conocimientos y relatos de algunas personas que habían sufrido las consecuencias de la inundación a partir de sus testimonios. Más adelante, la cuarta y quinta sección persiguen otro propósito, orientado a posponer un análisis de los hechos, de las causas, a la vez que brindan recomendaciones. Finalmente, la última sección, que será abordada en el siguiente apartado, propone un trabajo reflexivo a partir de instancias de diálogo donde con sobrevivientes.

Un momento relevante se presentó al inicio de la exposición, donde los guías propiciaban una instancia de charla con los visitantes para introducir el tema. En esta charla, se repartía una hoja con algunas preguntas cuyas respuestas podían recuperarse durante el recorrido. La hoja se titulaba “¡A investigar y responder!” y solicitaba el nombre del visitante. Posteriormente, se colocaban el siguiente texto que incluía preguntas generales sobre la inundación y preguntas sobre los testimonios que integran la exposición:

Nos gustaría que puedas responder estas preguntas sobre lo sucedido el 2 de abril de 2013. ¡No te preocupes! Durante la muestra vas a tener las respuestas para que puedas validarlas con las tuyas. Al final, te vamos a pedir que nos cuentes lo que investigaste.

¿Qué pasó el 2 de abril de 2013? ¿Tuviste alguien cercano que vivió ese momento?

³ El proyecto fue seleccionado en el marco de la iniciativa ERANet-LAC EU-CELAC de la Unión Europea (UE), América Latina y el Caribe (ALC) que han identificado actividades conjuntas de innovación e investigación.

Cuando llueve mucho, ¿cuántos milímetros de agua de lluvia caen generalmente y cuánto llovió ese día?

¿Hasta dónde llegó el agua en algunas casas? ¿Drenó rápido?

¿Se sabía previamente que la ciudad de La Plata y zonas aledañas, eran inundables? ¿Cuáles son las características de la región? ¿Cuántos arroyos pasan por ella?

Sobre los casos testimoniales

¿Qué hizo Alejandro Fernández durante la inundación?

¿Qué le pasó a la Señora Silvia con la puerta de la cocina?

¿Qué quería salvar Amina entre sus cosas?

¿En qué estado se encontraba Romina cuando ocurrió tal inundación?

¿Se puede minimizar los riesgos si una ciudad es inundable? ¿Cómo?

¿Cómo puedes contribuir a mejorar el ambiente en que vivimos?

(Material didáctico de la exposición Generar Conciencia, 2022)

La primera sección, denominada “De la lluvia a la inundación” se propone un acercamiento al suceso de la inundación a partir del testimonio de diferentes personas y de registros audiovisuales provenientes de la cobertura televisiva de aquel momento. Asimismo, en esta sección se incluyen testimonios presentados a parte de paneles que tienen imágenes y textos, donde se relatan los hechos a partir de la recuperación del recuerdo de las personas que lo vivieron. Para esta sección, así como las ocasiones en que posteriormente se vuelve al testimonio, se presentaron las historias de 4 personas que el equipo de trabajo consideró relevantes (una persona mayor, una niña, un rescatista y una persona que se encontraba embarazada en ese momento).

La segunda sección, titulada “Durante la inundación” enfatiza el momento de la inundación a partir del testimonio de un conjunto más amplio de personas. En este sentido, la propuesta para esta sección consiste en interactuar con un mapa alojado en un programa de computadora, donde el usuario puede seleccionar en el plano de la ciudad los diferentes relatos. Esta estrategia posibilita establecer una vinculación entre los diferentes barrios y conocer el modo en que el acontecimiento se vivió a lo largo y ancho de la ciudad. Para la diagramación de este espacio se colocaron un conjunto de seis computadoras y se repartió al

público una tarjeta donde se indicaba la propuesta. Tanto para el público general como para los grupos provenientes de establecimientos educativos, se proponían una serie de interrogantes que invitaban a buscar determinados testimonios y, de esta manera, hacer uso del dispositivo planteado [Fig. 1].

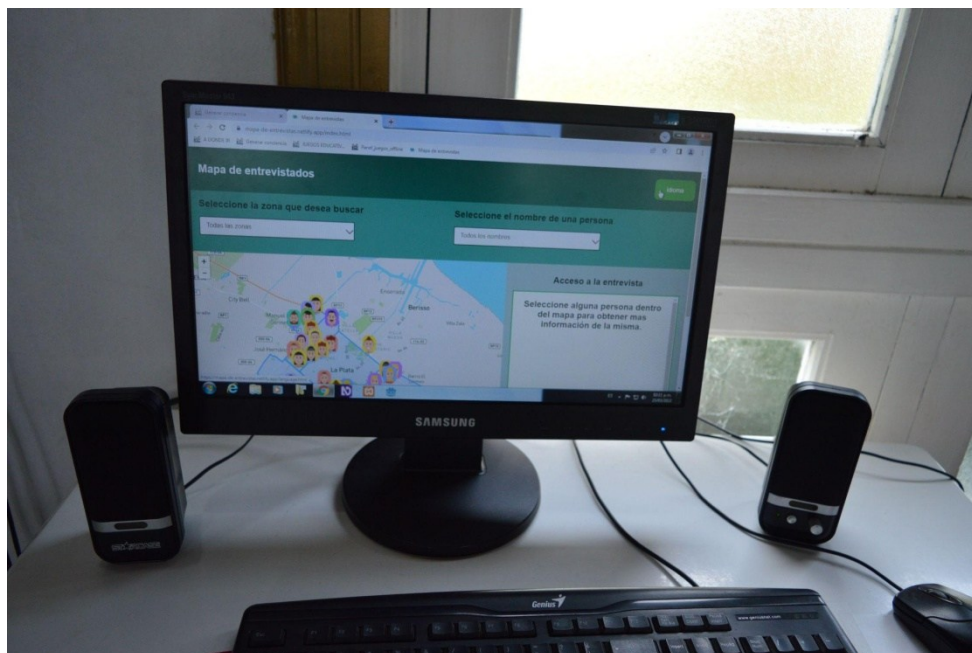


Figura 1. Actividad de testimonios en el mapa en la exposición *Generar ConCiencia* en la República de los Niños, 2022. Fotografía de María Victoria Trípodi

En esta sección también se colocaron posters que continuaban con la historia de los 4 casos testimoniales relevantes que habían sido presentados anteriormente, una estrategia que permitía generar un recorrido que luego continuaría por el resto de la exposición. En esta sección también se incorporaron otras dos actividades que buscaban brindar una mayor vinculación con el suceso a partir de la experiencia personal y de conocer el modo en que el agua había ocupado los hogares. En primera instancia, se presentó un mapa de gran tamaño sobre zonas inundadas en el 2013 en un panel, donde el público podía situar con imanes la imagen de espacios icónicos pertenecientes a su barrio (como la escuela, club, casa) y ver si estuvo en zona de riesgo [Fig. 2]. En segunda instancia, se incluyó un simulador del crecimiento del agua para observar el nivel de inundación, donde se observaba en una maqueta de pequeño formato tipo pecera el modo en que el agua tapaba los muebles.



Figura 2. Actividad lúdica para colocar imágenes sobre el mapa de la ciudad de La Plata en la exposición *Generar ConCiencia* en la República de los Niños, 2022. Fotografía de María Victoria Trípodi

La tercera sección, “Sólo escombros y barro” abordaba el momento del día después a partir de una selección de registros fotográficos sobre lo ocurrido, tomadas tanto por fotógrafos profesionales como de las personas sobrevivientes. En este segmento de la exposición también se compilaron artículos de prensa sobre los días posteriores y se propuso una zona de lectura con mesas y sillas donde el público podía recorrer diferentes álbumes de fotos que eran relatadas por los entrevistados a partir de un formato audible.

Por su parte, la cuarta sección, titulada “Lecciones aprendidas” se orientó a proponer un análisis de lo ocurrido, sus causas y recomendaciones de cara al futuro, teniendo en cuenta conocimientos adquiridos en base a la ciencia ciudadana como a la académica. Para esto, se incluyeron posters sobre la experiencia posterior a la inundación donde se continuó con la historia de los 4 casos testimoniales relevantes y se colocaron dos dispositivos tecnológicos comentados por estudiantes de la Facultad de Ingeniería donde se estudio del cauce de los ríos y las escorrentías del agua en el terreno, con el objetivo de construir instancias de conocimiento sobre la geografía local. En este sentido, el simulador de realidad aumentada *Sand box* explica el relieve y el agua y permite una interacción del público para conocer el proceso de inundación [Fig. 3]. Por

su parte, el mapa de gran tamaño de relieve de la ciudad de La Plata permitió conocer las zonas inundadas a partir de un código de luces y colores.

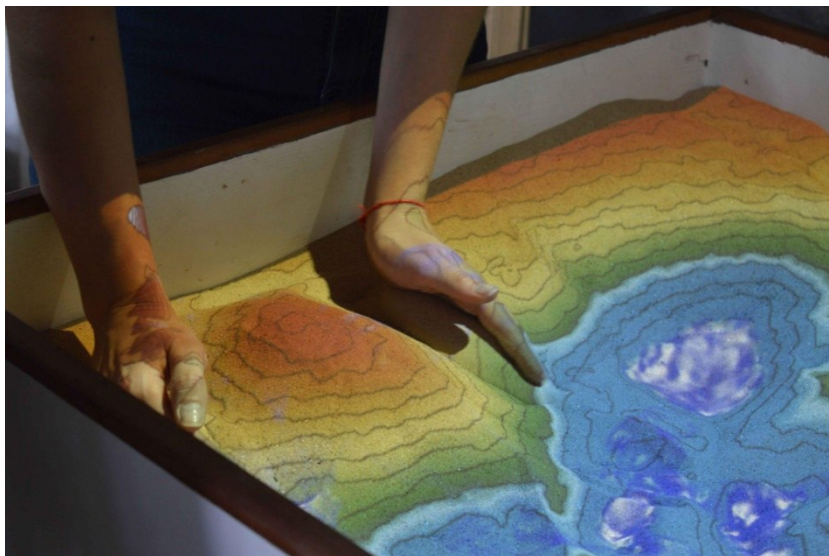


Figura 3. Vista de la *Sandbox* en la exposición *Generar ConCiencia* en la República de los Niños, 2022. Fotografía de María Victoria Trípodi

La quinta sección, denominada “Estar preparado” se orientó a brindar recomendaciones y proponer una reflexión sobre la posibilidad de nuevos acontecimientos como el de la inundación. Para esto, se incluyó un póster con los diferentes pasos que se pueden tomar para prepararse para el desastre y se incluyeron computadoras con diferentes juegos educativos interactivos realizados por estudiantes de Informática que abordaron la temática. Por ejemplo, había juegos que indican la ubicación de Refugios cercanos, Preguntas y respuestas, Rompecabezas o juegos sobre soluciones basadas en la naturaleza. En relación con esto, se presentaban juegos de computadora interactivos que proponen limpiar la ciudad a partir de la eliminación de residuos de la vía pública, preparar una mochila de emergencia con elementos útiles para tener durante una catástrofe o la construcción de recorridos de evacuación de la ciudad utilizando un plano de La Plata. En este sector también se colocaron dos mesas con la actividad del armado de una mochila de emergencia. Las mesas tenían diversos objetos cotidianos y la mochila tenía un dispositivo con lector RFID que avisaba con un sonido si el elemento elegido era adecuado para una emergencia, generando un momento lúdico donde los visitantes podían probar la respuesta de la mochila en relación a los diferentes objetos [Fig. 4].



Figura 4. Vista de la sala de la exposición Generar ConCiencia en la República de los Niños, 2022. Fotografía de María Victoria Trípodi

Finalmente, la última sección abordaba el tema de la solidaridad, la resiliencia y adaptación a partir de los testimonios de los sobrevivientes. Para estos se realizaron numerosos encuentros con vecinos entre los que se convocó a miembros de las asambleas vecinales, donde el público podía hacer preguntas y escuchar los relatos en primera persona sobre la inundación.

La propuesta estuvo orientada al público general, a la vez que se focalizaron los destinatarios en las familias y grupos de estudiantes de escuelas. Esto se vincula al marcado interés pedagógico de las actividades incluidas en la exposición, que se orientaban a conocer el suceso y explicar cómo prepararse y actuar ante un desastre ambiental como este. En este sentido, la exposición se dividía en diferentes secciones, que se encontraban atravesadas por la presencia de testimonios de vecinos que habían sido fuertemente afectados por la inundación. Durante todo el recorrido, los visitantes podían acceder a videos, fotografías y entrevistas donde conocían los testimonios de los inundados. Estos relatos se encontraban en posters, en actividades y programas de computación que permitían visualizar un mapa con la localización de los vecinos y sus testimonios, hasta en encuentros diarios con vecinos que se acercaban al sitio para brindar una conversación con el público.

Al año siguiente, y con motivo del décimo aniversario, se registraron dos exposiciones que abordaron el tema de la inundación. Por un lado, una nueva

edición de *Generar Conciencia* y, por otro lado, la exposición realizada en el espacio social y político autestivo denominado Awkaché. En esta exposición se presentaron afiches y folletos sobre actividades realizadas en los últimos años en torno a la inundación, así como imágenes que incluyeron registros fotográficos de las instancias de manifestación y de producciones artísticas, como por ejemplo de los murales realizados por el colectivo Volver a Habitar, folletos de las diferentes ediciones del evento *Desbordes*. También se presentaron fotografías del colectivo SADO, quienes realizaron una intervención en el espacio público en 2015 y una exposición en el MPBA en 2019 y se desplegaron otras actividades como la proyección del video *Abril permanente*, realizado por Chasqui.tv que recupera fragmentos de la cobertura periodística por los medios de comunicación de la televisión y posteriormente presenta los testimonios de algunos vecinos que narran en primera persona las acciones que desarrollaron durante la inundación y la presentación del dossier *A 10 años de la inundación*, elaborado por Regional La Plata de la Corriente Social y Política Marabunta.

Retomando el análisis de la exposición *Generar Conciencia*, se observa que la nueva edición del proyecto se realizó en las aulas N°202 y N°203 del 2º subsuelo del Edificio Karakachoff. Con recursos museográficos similares al montaje realizado en la república de los niños el año anterior, este proyecto también tuvo como principal público visitante un numeroso conjunto de grupos escolares que visitaban la exposición en un recorrido guiado por el equipo de trabajo del proyecto.

En estos conversatorios los asistentes a la muestra realizaban preguntas a los invitados, quienes contaban su relato de la inundación, generando, en muchas ocasiones, el interés por parte del público en contar también la propia experiencia y la de su familia. A su vez, como mencionamos anteriormente, la exposición tenía un propósito pedagógico vinculado a brindar herramientas para actuar frente a una catástrofe como la de la inundación [Fig. 5].



Figura 5. Conversatorio en el marco de la exposición *Generar ConCiencia* en la República de los Niños, 2022. Fotografía de María Victoria Trípodi

La exposición como espacio de memoria

A partir del análisis realizado de la exposición se desprende que existe una búsqueda permanente de establecer un vínculo con los visitantes. Los diferentes sectores de la muestra proponen actividades o preguntas que buscan generar una participación por parte de la comunidad. Por ejemplo, la caja de arena que invita a interactuar con la materialidad y transformar el paisaje, el mapeo digital invita a que cada persona pueda establecer una búsqueda según su interés, los conversatorios invitan a la interrogación y al diálogo por parte de quienes asistieron, permitiendo una conversación entre quienes vivieron la inundación y quienes se interesan en conocer esa experiencia.

Con relación a esto, recuperamos los aportes de Florencia Battiti (2018), quien entiende a la exposición como una forma visual de conocimiento y la ubica en el cruce entre un saber argumentativo y los sentidos abiertos y plurales propios de las obras de arte, que “(...) se actualizan cada vez que se las interroga, cada vez que el público las aborda” (Battiti, 2018, s.p.). De esta manera, la exposición es pensada como una instancia donde los elementos expuestos son interrogados por los visitantes, aspecto que permite dimensionar la potencialidad de las producciones para la conformación de nuevas miradas sobre el tema tratado. Recuperando lo propuesto por la autora, entendemos que en la exposición se

produce un espacio de interacción que posibilita no sólo la interpretación de las producciones, sino también un posicionamiento activo por parte del público, que puede interactuar y colaborar en la instancia de producción y desarrollo de las actividades.

Otro aspecto relevante de la exposición refiere a identificar la inscripción temporal que se propone en el proyecto. Nos referimos tanto a la mirada sobre ese pasado y al modo en que se retratan los hechos, como en la presencia de disputas o interrogantes que se despliegan desde el presente. En esta línea, recuperamos lo Diana B. Wechsler (2014) quien entiende a la curaduría como un espacio de experimentación donde “(...) pensar desde el presente distintas dimensiones de la contemporaneidad sin desatender las resonancias que la historia, el pasado, tenga en ellas” (Wechsler, 2014, s.p.). Dentro de esta perspectiva, retomamos los aportes de Clarisa López Galarza (2021), quien estudia la relación entre exposición y memoria:

Los dispositivos curatoriales, que elaboran y ponen en público relatos sobre las artes, han introducido modificaciones en los modos habituales de relacionarnos con ellas: se conforman como experiencias trasdisciplinarias que ofrecen lecturas situadas desde un tiempo y un espacio específicos (López Galarza, 2021, s. p.)

Este aporte hace hincapié en una característica relevante del dispositivo de la exposición que es la posibilidad de ofrecen una lectura del momento histórico en el que se desarrolla. En relación con este punto, entendemos que cada exhibición propone una lectura anclada en el momento en que se despliega, donde en el caso de *Generar Conciencia* se problematiza el décimo aniversario. La lejanía del momento en que se realizó la exposición respecto al acontecimiento, a diferencia de otras muestras realizadas en un momento más próximo a él, exponen una búsqueda de transmitir lo ocurrido a los niños y jóvenes que no fueron testigo de la inundación o eran muy pequeños para recordarla.

Teniendo en consideración estos aspectos, consideramos que las exposiciones tienen la posibilidad de analizar acontecimientos del pasado desde una mirada y un relato construido desde el presente y de proponer instancias colectivas de construcción del conocimiento a la comunidad que transita estos espacios,

donde la experiencia individual puede dialogar con los modos de ver y de recordar de otros actores. Así, en este caso en particular, la exposición *Generar conciencia* puede pensarse como un espacio que habilita y motoriza la reflexión sobre los recuerdos en torno a la inundación que poseen quienes visitan el museo, a la vez que posibilita la transformación de esas memorias individuales en una experiencia compartida.

De este modo, las imágenes que integraron la exposición, así como los dispositivos textuales y las actividades que formaron parte del proyecto, persiguieron el objetivo de complejizar la mirada individual que cada visitante tenía sobre el acontecimiento. Las diferentes producciones aportaron nuevas capas de sentido al recuerdo personal del público, generando un diálogo con mirada de otros actores de la sociedad y construyendo una memoria grupal en torno al suceso.

En relación a esto, podemos recuperar nuevamente a Elizabeth Jelin, quien alude a la articulación del nivel individual y el nivel colectivo de la memoria. Para la investigadora, “lo colectivo de las memorias es el entretreído de tradiciones y memorias individuales, en diálogo con otros, en estado de flujo constante, con alguna organización social (...) y con alguna estructura., dada por códigos culturales compartidos” (Jelin, 2021, p. 43). De este modo, si se aborda la idea de grupalidad como un aspecto central en la instancia de construcción de una memoria, es preciso pensar que la memoria se produce en tanto hay sujetos que comparten la cultura, “en tanto hay agentes sociales que intentan “materializar” estos sentidos del pasado en diversos productos culturales que son concebidos como, o que se convierten en *vehículos de la memoria*, tales como libros, museos, monumentos, películas, libros de historia, etc.” (Jelin, 2021, pp. 57-58). Siguiendo este razonamiento, se pueden entender a las diferentes manifestaciones artísticas y prácticas expositivas surgidas a partir de la inundación como vehículos que permiten a la sociedad rememorar el hecho sucedido, con el fin de traer al presente un determinado momento vivido colectivamente.

Así, la autora propone que para poder transmitir los sentidos del pasado es necesario que existan, por un lado, las bases para un proceso de identificación y,

por otro lado, dejar abierta la posibilidad de que quienes reciben le den su propio sentido, reinterpreten y resignifiquen: “esto apunta a que las nuevas generaciones puedan acercarse a sujetos y experiencias del pasado como “otros/as”, diferentes, dispuestos/as a dialogar más que a re-presentar a través de la identificación” (Jelin, 2021, p. 141). En este sentido, la propuesta curatorial generó diferentes espacios reflexivos sobre la inundación que propiciaron arribar a una dimensión social de la experiencia. Los registros fotográficos de la inundación, los videos que alojaron testimonios que se presentaban en cada sector del recorrido, los dispositivos educativos, las actividades lúdicas, las charlas con especialistas y los conversatorios con asambleístas y vecinos, configuran múltiples instancias donde artistas y público pudieron hacer dialogar sus experiencias, recuerdos y miradas en torno a la catástrofe ocurrida diez años antes.

Referencias bibliográficas

- Battiti, F. (2018). Itinerarios de un proyecto curatorial: Parque de la Memoria— Monumento a las Víctimas del terrorismo de Estado. Sala PAyS y el Centro de Documentación y Archivo Digital. Ciudad de Buenos Aires, Argentina. *Aletheia*, 9(17). <https://www.aletheia.fahce.unlp.edu.ar/article/view/ATHv9n17a07>
- Jelin, E. (2021). *Los trabajos de la memoria*. Fondo de Cultura Económica.
- López, M. D. (2013). Acciones y estrategias en lo público. Algunas reflexiones sobre (y en) la catástrofe. *Question/Cuestión*, 38–57. Recuperado a partir de <https://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/question/article/view/1853>
- López Galarza, C. (2021). Pensar el pasado en imágenes: Sobre la circulación de exposiciones de artes visuales en espacios de memoria de Latinoamérica. *Actas de Periodismo y Comunicación*, 6(2). <https://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/actas/article/view/6816>
- Mac Kenzie, J., & Soler, M. (2014). *2A: el naufragio de La Plata*. La Pulseada.
- Trípodi, M. V (2015). La escena artística local en torno a la inundación: análisis del proyecto colectivo Volver a Habitar en X Jornadas Nacionales de

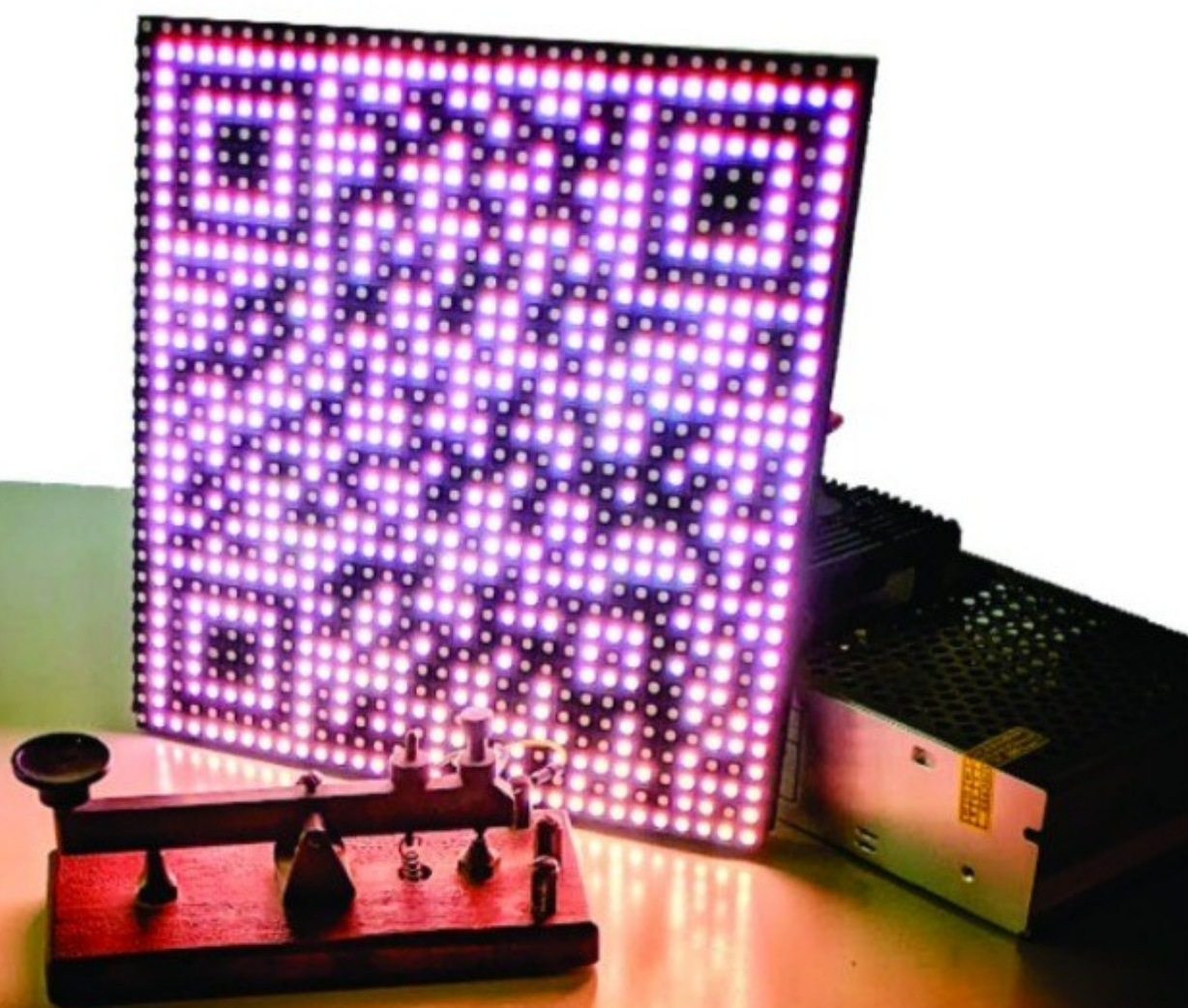
Investigación en Arte en Argentina y América Latina, La Plata. Recuperado de <https://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/60979>

Wechsler, D. B. (2014). La curaduría, un laboratorio para las ideas. *Estudios Curatoriales*, 2. <https://revistas.untref.edu.ar/index.php/rec/article/view/689>

XV JORNADAS

**INTERNACIONALES/ NACIONALES
DE HISTORIA ARTE Y POLÍTICA**

MESA 4



Mar del Plata y su patrimonio ferroviario: experiencias de puesta en valor

Aldao, Joaquín (INHUS – UNMdP / CONICET)

Introducción

350

A casi 200 años de su creación, aún resulta necesario resaltar el impacto cultural que el ferrocarril tuvo en el mundo. Este dilema es parte central de la problemática que aquí desarrollamos: ¿por qué es tan difícil legitimar socialmente al ferrocarril como objeto patrimonial en Mar del Plata? Reforzaremos, una vez más, que el ferrocarril fue uno de los motores fundamentales de la II Revolución Industrial. Los enormes contingentes de trabajadores, surcando cientos de miles de kilómetros de “venas de acero” a su paso, modificaron la fisonomía del territorio en todo el planeta y, lo más importante, *la forma de experimentar el mundo* de millones de personas que vieron llegar una locomotora por primera vez.

El ferrocarril es un nudo significativo, opera como metáfora de una época y nos ayuda a comprender la trama cultural de un período. Produjo materialidades de todo tipo, pero más importante, produjo nuevas formas de percibir el *tiempo* y el *espacio* en dos dimensiones: *frecuencias* y *escalas*. Cada caserío, poblado, pueblo o ciudad experimentó *frecuencias* y *volúmenes* en la circulación de bienes y personas que, poco tiempo antes, eran inimaginables. Transformó radicalmente la forma de comerciar, producir, construir y trabajar en esos territorios y, con todo ello, habilitó nuevas formas de vincularse. Junto a la inmensidad y los detalles de diseño de su maquinaria e infraestructura que transformaron el paisaje, la sociabilidad fue desbordada por un nuevo marco de sentido. Las nociones de periodicidad, precisión y previsibilidad en nuevas escalas y frecuencias sintetizaron en un horizonte imaginario de progreso indefinido. En definitiva, el ferrocarril fue uno de los mayores símbolos de la modernidad porque permitió experimentar de forma masiva los sentidos que la modernidad le imprimió a los territorios.

En Argentina no fue distinto. Fue fundamental en la estructuración del territorio y en la consolidación de la urbanización, de un nuevo orden económico y un modelo empresarial (Ortiz, 2006; Ferrari, 2007; López y Waddell, 2007; Schweitzer, 2010). En el aspecto subjetivo, expresó nuevas sociabilidades laborales que construyeron una trama identitaria y cultural particular en miles de barrios, pueblos y localidades, que quedaron íntimamente ligada a la influencia ferroviaria. También imprimió una dinámica distinta a las formas de sociabilidad política de los trabajadores y sus organizaciones. Los ferroviarios, fueron determinantes para comprender los nuevos vínculos entre trabajadores con la comunidad, las empresas, otras organizaciones, la política y el estado en sus distintos niveles (Horowitz y Wolfson, 1985; Mengascini, 2005; Aldao, 2018).

Sin embargo, el “boom” ferroviario que comenzó en las últimas décadas del siglo XIX, encontró un límite claro con la crisis de fines de 1929. No sólo se agotó el negocio como tal, con su trama de financiamiento, construcción, provisión de materiales e insumos, etc. Sino que también se produjeron transformaciones que impactaron en la trama de sentidos que ubicaba al ferrocarril como metáfora de la modernidad. La brutal crisis social y económica produjo un desencantamiento de los valores de la modernidad que se conjugó con una asimilación cultural conflictiva de “lo ferroviario”. El esquema de negocios ferroviario fue parte de la fiebre especulativa y, con la crisis, quedaron inconclusos nuevos ramales y se retrasó la renovación de material rodante. También se hicieron esperar las mejoras en las condiciones laborales, que llevaron a las primeras grandes huelgas ferroviarias, en 1912 y 1917. El ferrocarril como puntal del progreso indefinido se resquebrajó y entraron en disputa otros discursos, dónde el ferrocarril fue sinónimo de colonialismo, despojo y brutalidad. El ordenamiento social moderno, basado en las nuevas escalas y frecuencias, también produjo imágenes despiadadas. Los trenes de Auschwitz, son tal vez, la metáfora más brutal.

En paralelo, el transporte automotor abre la experiencia a nuevas estructuras de espacio y de tiempos. Nuevos sentidos de autonomía y velocidad se presentan como la novedad y van impregnando en la cultura y transformando el territorio. Nacen nuevas metáforas de época asociadas a nuevos negocios y tecnologías. El período entre la crisis del 29 y el boom del automóvil en los 60, es de transición.

En Argentina, la década del 1960 marcó el inicio de lo que denominamos el *imaginario privatizador del ferrocarril* (Aldao, 2024). La presión racionalizadora anuda nuevos sentidos al ferrocarril: deficitario, obsoleto e ineficiente. Muchos no compartían esta sentencia, pero no lograban articular un discurso que vaya más allá de la nostalgia por un pasado mejor. Este imaginario logra hegemonía por décadas y fundamenta las sucesivas “racionalizaciones” del sistema, cuyo punto culmine son las privatizaciones menemistas.

Producto del modo en que se ejecutaron las reformas, devino un desmantelamiento y destrucción de objetos y documentos ferroviarios (Ferrari, 2007; Benedetti, 2016; Silva, 2018; Weber, 2023). Utilizando dos indicadores para dimensionar este impacto: de 3.744 estaciones existentes y 43.923 km de vías operativas en 1960 (Benedetti, 2016), en 2023 la red de pasajeros nacional alcanzaba 391 estaciones y 4143 km de vías.¹ En la provincia de Buenos Aires, en 1993 el tren de pasajeros pasó a manos del gobierno provincial, que creó la empresa Ferrobaires. En Mar del Plata se sostuvo el servicio de pasajeros hasta la actualidad, pero se cortó el servicio de cargas y el ramal a Miramar. El desprendimiento o abandono de una parte significativa del sistema ferroviario, desde mediados de los 90's, dio paso a iniciativas de puesta en valor de este patrimonio en todo el país. El imaginario privatizador, basado en la evidencia del despojo, perdió su hegemonía. El lugar de *lo ferroviario* en el nuevo escenario es ambiguo, más aún en los espacios que no terminan de tramitar el lugar del ferrocarril en su historia y su presente, como Mar del Plata.

El patrimonio ferroviario

El patrimonio no preexiste, no se trata objetos tangibles e intangibles (naturales, históricos o extraordinarios) que están allí, tienen un valor intrínseco y sólo hay que evidenciarlo. Sino que es la resultante de un proceso donde diferentes grupos sociales, a través de fijar significados y mediante usos y prácticas colectivas,

¹ “Trenes Argentinos ¿a qué provincias se puede viajar?” *Página 12*, 14 de julio de 2023, extraído el 26/8/24 de: <https://www.pagina12.com.ar/479935-trenes-argentinos-de-larga-distancia-cuantos-hay-y-a-que-pro#:~:text=Se%20trata%20de%20los%20servicios, trav%C3%A9s%20de%201893%20viajes%20diarios.>

valoran ciertos bienes y los incorporan a una trama más amplia de sentido (Andrade, 2009; González-Hernández, 2013). Esta operación social está atravesada, como todas, por asimetrías de poder. Los grupos sociales mejor posicionados, con mayor volumen de capital simbólico, tienen una ventaja determinante para legitimar ciertos objetos y discursos que se asocian a determinados valores y sentidos, aunque no sin resistencias.

Dos aspectos son los más utilizados para definir operativamente al *patrimonio*. En primer lugar, su dimensión simbólica formal, definida por el vínculo metonímico del objeto patrimonial con una externalidad cultural. Un conjunto de símbolos *sacralizados*, que condensan y encarnan emotivamente unos valores y una visión del mundo, presentados como intrínsecamente coherentes (Prats, 2005:19). En segundo lugar, una dimensión política en un sentido amplio. El patrimonio es un acto de *activación* y un *discurso* que legitima ciertas narrativas históricas y culturales, jerarquizando determinados grupos sociales y valores sobre otros (Smith, 2011:46).

Llorenç Prats (2004) divide el proceso de *patrimonialización* en dos momentos. El primero, de *puesta en valor* de determinado objeto patrimonializable. Refiere a una precondition pero que no es suficiente para definir al patrimonio, a prácticas que muestran, resaltan, preparan el terreno. El segundo, el momento de *activación patrimonial* completa al primero. Es una operación política – insistimos, en sentido amplio, de intervención en la cosa pública- que requiere de la participación de grupos dominantes que poseen los capitales (político, económico y/o académico) para legitimar socialmente el objeto patrimonial. Smith (2011) atiende con mayor detalle esta dimensión de la activación patrimonial en su naturaleza discursiva. No se trata de una imposición voluntarista, sino de una superficie significativa en la que ciertos sentidos y valores socialmente legítimos fijan un *Discurso Patrimonial Autorizado*. Esta perspectiva es importante porque no es cualquier sentido y valor el que puede ser legitimado por los grupos dominantes y, además, habilita la existencia de otras identificaciones que resisten al DPA.

En este contexto ¿Qué definimos por patrimonio ferroviario? El ferrocarril es definido como objeto patrimonial por varios factores que resaltan su

especificidad: la escala territorial, la linealidad, variedad de elementos que lo componen (arquitectónicos, industriales y simbólicos) y una intensa e intrínseca relación histórica y territorial con otros elementos urbanos e industriales (Lalana Soto y Santos y Ganges, 2013). Sin embargo, esta definición presenta las características generales que permiten, potencialmente, patrimonializar un objeto asociado al mundo ferroviario. Para el caso Argentino, contamos con descripciones sobre como el trazado de las vías definió una estructuración compleja y desigual del territorio en relación a nodos, terminales y transferencias de personas y mercaderías (Schweitzer, 2010) y como la industria y las instituciones vinculadas al ferrocarril se constituyen en una verdadera cultura, por su intensidad y escala, vinculada a la defensa de los derechos laborales, a la integración/ desintegración socio-territorial nacional, y a un modelo industrial nacional (Damin y Aldao, 2015); y como todos estos elementos materiales y simbólicos son potenciales portadores de un legado patrimonial, cuya posibilidad de explotación abre nuevas perspectivas para las comunidades que deciden resignificar su antiguo uso fortaleciendo, a la vez, procesos identitarios, emprendimientos urbanísticos y/o turísticos (Ferrari, 2007; Benedetti, 2016; Saus, 2022, Weber, 2023).

Específicamente sobre la provincia de Buenos Aires, existen dos grandes compendios arquitectónicos con sensibilidad socio histórica que permiten tener un inventario del patrimonio ferroviario y su potencial valorización, en Bahía Blanca y el sudeste bonaerense (Torres Cano, 2008; Zingoni, 2010). En los últimos años se trabaja desde una perspectiva multidisciplinar que se pregunta por los efectos en las memorias comunitarias y en la territorialidad de experiencias culturales y artísticas que se desarrollan en espacios ferroviarios de ciudades pequeñas y poblados bonaersenses (Silva y Tripiana, 2022; Silva, 2022; Cantar, N. y Mariano, M. (2023). Para trabajar desde una perspectiva que integradora y comparativa, en el Workshop mencionado se definieron algunas dimensiones en común para abordar casos: tipo de objeto, estado de conservación jurisdicción, funcionalidad histórica y uso actual, operatividad, entorno territorial, actores involucrados, posiciones de las fuerzas sociales, valor económico, memoria y transmisión cultural, impacto en el desarrollo local,

normas de protección y gestión, accesibilidad y conectividad, nivel de participación comunitaria y la percepción social.

Los casos

355

A partir de un ejercicio exploratorio en la ciudad de Mar del Plata, basado en la revisión de documentación, observación y entrevistas en profundidad a informantes claves, se avanzó en una primera aproximación a las que, *a priori*, entendíamos como cuatro experiencias de *puesta en valor* de objetos o espacios vinculados al mundo ferroviario. Los casos son disímiles y nos dicen mucho sobre el vínculo de la ciudad con el ferrocarril. Se atendió a las variables descriptas anteriormente y, aunque aún con información preliminar, se analizaron desde el período de concesiones ferroviarias (1991-1993) hasta la actualidad.

Los tranvías de Parque Camet

Esta iniciativa resulta importante por dos elementos contrapuestos, la magnitud de la obra y la informalidad de su planificación. La iniciativa produjo una materialidad nueva, no se emplazó sobre un territorio ferroviario, sino que produjo dos tramos de vías en la ciudad, utilizando cuadrillas y rieles de la empresa provincial Ferrobaires. La iniciativa surgió de la sociedad civil y está ligada a fines recreativos y turísticos. Los actores involucrados en la misma fueron múltiples. El principal, un periodista reconocido por sus programas en radio y televisión desde los 60's, que adquirió en el año 1995 un tranvía en Portugal, financiado por empresarios locales. Luego de ser ingresado a Argentina como parte del material importado para los juegos panamericanos, fue emplazado en el centro de la ciudad para su exhibición. Allí surgió la idea de armar un trazado de vías para que circule al norte de la ciudad.

Del proyecto participó el municipio, a través de vialidad y el ente de deportes; el gobierno provincial, a través de la superintendencia de la empresa Ferrobaires que facilitó todos los rieles y dos cuadrillas de vía y obras; la empresa de energía eléctrica que facilitó la infraestructura (palos y cables) y las cuadrillas; empresarios de la ciudad que financiaron mediante "sponsoreo" la compra y su puesta a punto (en 1997 se adquirió otro) y, de forma voluntaria, la Asociación

de Amigos del Tranvía mediante dos integrantes que se pusieron a disposición del proyecto, se instalaron a vivir en la ciudad, y pusieron a punto las máquinas para que vuelvan a prestar servicio.



1 - Foto del primer tranvía circulando en la costa de Mar del Plata-1997

En 1997 el tranvía realiza su primer recorrido, unos 1000 m. por la costa norte de la ciudad. Allí circulo poco más de un año. A partir de 1999, comenzó a funcionar dentro del Parque Camet, un reconocido parque municipal al norte de la ciudad. El proyecto consistía en unir los dos tramos, que darían una extensión final de más de 4000 m de vías. En el interior del parque, el tranvía realizaba un recorrido de unos 1100 m. y se acondicionó un galpón para guardarlo.

Llegando al 2001 el proyecto original se fue diluyendo. Con el tranvía funcionando dentro del parque todos los fines de semana, se formalizó una Asociación Civil “Amigos del Parque Camet” que, mediante una ordenanza municipal, fue autorizado a cobrar entrada al parque y con ello financiar el mantenimiento general del mismo, incluido el tranvía. De todas formas, el grueso del mantenimiento dependía de las cuadrillas e insumos de las empresas de energía, ferroviaria y de vialidad municipal. Pero el vínculo era informal. Por ejemplo, no encontramos planificación o normativa asociada al trazado de las vías

y los testimonios aseguran que no hubo. El trato directo lo agilizó, pero, con el paso de los años y los gobiernos, se fue haciendo más difícil de sostener.



2 – Foto del segundo tranvía circulando en el Parque Camet s/f (entre 2009 y 2013)

No obstante, el tranvía funcionó de forma intermitente durante casi 20 años, hasta 2015. La asociación civil se diluyó, al igual que Ferrobaires. Los cambios de administraciones en la empresa de energía y las dependencias municipales, dejaron sin impulsores al proyecto. En la actualidad, el parque continúa recibiendo a cientos de familias todos los fines de semanas, que caminan sobre los rieles, recorren el curioso puente ferroviario, pero los tranvías se esconden desde hace una década, arrumbados, en el galpón donde mueren las vías.

El vagón y maqueta del Círculo de Amigos del Ferromodelismo.

La actividad del Círculo de Amigos del Ferromodelismo de Mar del Plata inicia a mediados de los 80' s, pero se consolida en 1991-92 con la adquisición de un vagón de pasajeros donado por Ferrocarriles Argentinos. Se reacondiciona el vagón y se construye la maqueta dentro, todo "a pulmón". La concesión no fue a una entidad, ya que no existe formalmente, sino que fue a su referente. El vagón siempre estuvo emplazado dentro del espacio de la Estación Norte, pero vario su ubicación. El círculo siempre contó con 10 a 20 integrantes, y su objetivo es reunir a los ferromodelistas de la ciudad para que puedan formarse en el hobby y hacer correr sus trenes a escala en la maqueta.



3 – Exterior del vagón

El financiamiento siempre dependió del esfuerzo de sus integrantes, las donaciones de Trenes Argentinos y Ferrobaires, y los aportes voluntarios de los visitantes. El vínculo con el municipio sólo consta de un reconocimiento de interés cultural obtenido en 2010, un certificado. Tampoco cuenta con aporte de patrocinadores, ni se integra a una red mayor de ferromodelistas (aunque si existen vínculos informales).



4 – Foto maqueta ferromodelismo (Fuente: google)

Respecto al vínculo con la comunidad, siempre fue escaso, debido a que las opiniones sobre la apertura de la maqueta estuvieron divididas, especialmente en el pasado, sobre todo a funcionar como atractivo turístico. Sin embargo, en la actualidad se encuentra abierto a recibir público visitante un día a la semana y son tradicionales las visitas de las escuelas.

Lo fundadores también recuerdan la experiencia del “Tren Cultural”, una propuesta que funcionó en el ramal Roca operado por Ferrobaires a mediados de los 90’s impulsada por el mismo periodista que impulsó el tranvía. Se trataba de

una pequeña locomotora a vapor que realizaba viajes cortos, con fines recreativos, a distintas localidades bonaerenses. El vagón de ferromodelismo, acondicionado para circular, formaba parte del tren.

En el verano de la temporada 2024-2025, un *instagramer* de la ciudad muy popular en la red social realizó una visita al vagón y, a partir de allí, durante varias semanas “explotó” de gente durante los sábados a la tarde. El acontecimiento despertó interés también en la prensa local que publicó notas sobre el vagón. Las visitas al vagón, en la actualidad, son una propuesta recreativa de fin de semana y las nuevas generaciones de ferromodelistas parecen más predispuestos a que el vínculo con la comunidad, incluso con el turismo, crezca.

La Sociedad de Fomento Estación Norte

La sociedad vecinal de fomento Estación Norte funciona en la cabina de señales que se encuentra a la salida de la Estación. Fue construida en 1910 (aprox.), cuando el ramal se extendió hacia la Estación Sur. Con el paso de los años, debido a los cambios en las tecnologías y los reglamentos, perdió funcionalidad. En 1994 fue declarada de interés patrimonial por el municipio, junto a las Estaciones Norte y Sur. Más allá de este acto formal de patrimonialización, fue utilizada como dependencia municipal y, luego, por asociaciones civiles. La Asociación de Fomento Estación Norte ocupa el espacio desde 2017. La asociación fue fundada en 1949 y, en 1952, cambió su nombre y radio de acción al actual. Representa a uno de los primeros barrios marplatense, conocido como barrio “La Estación”, y es dónde se extendía el caserío de los ferroviarios que construyeron la estación y operaban la misma. Hacia el mar, los comercios y hoteles, en el lado opuesto, se asentaban los primeros criollos e inmigrantes que llegaron a la ciudad. Hoy en día son pocas las construcciones originales que quedan del barrio (Torres Cano, 2008). Respecto a su identidad ferroviaria, también se fue diluyendo y, hasta la actualidad, no encontramos un reservorio de esas memorias (visual, escrito u oral).



5 – Foto exterior Sociedad de Fomento Barrio Estación Norte-actualidad (Fuente: Google)

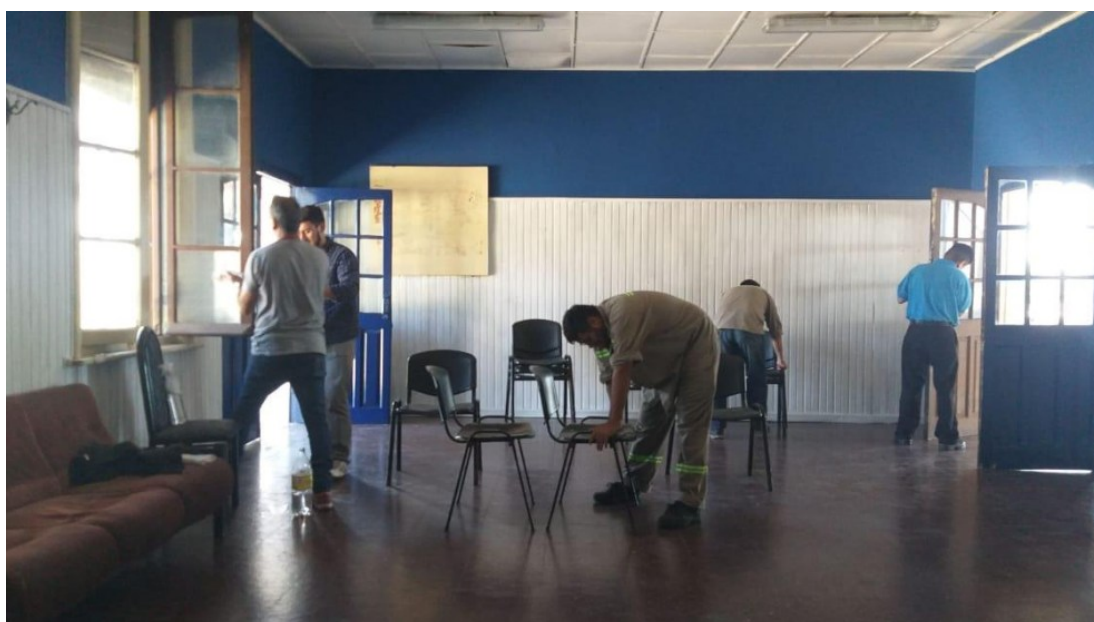
El uso y el vínculo con el municipio es el más formal de todas las experiencias. Se financia con un convenio municipal y se ofrecen diversos cursos y talleres a la comunidad. En el repertorio de acciones actuales no existe nada vinculado al trabajo sobre la memoria ferroviaria del barrio, ni sobre los documentos o maquinaria que custodian. Sin embargo, sus integrantes tuvieron participación activa en la defensa del patrimonio arquitectónico del complejo de la estación² cuando se construyó la nueva Estación Ferroautomotora. Entre 2012 y 2015, se realizaron algunas protestas frente a la estación exigiendo su conservación, pero sin despertar mayor interés en la prensa o la comunidad.

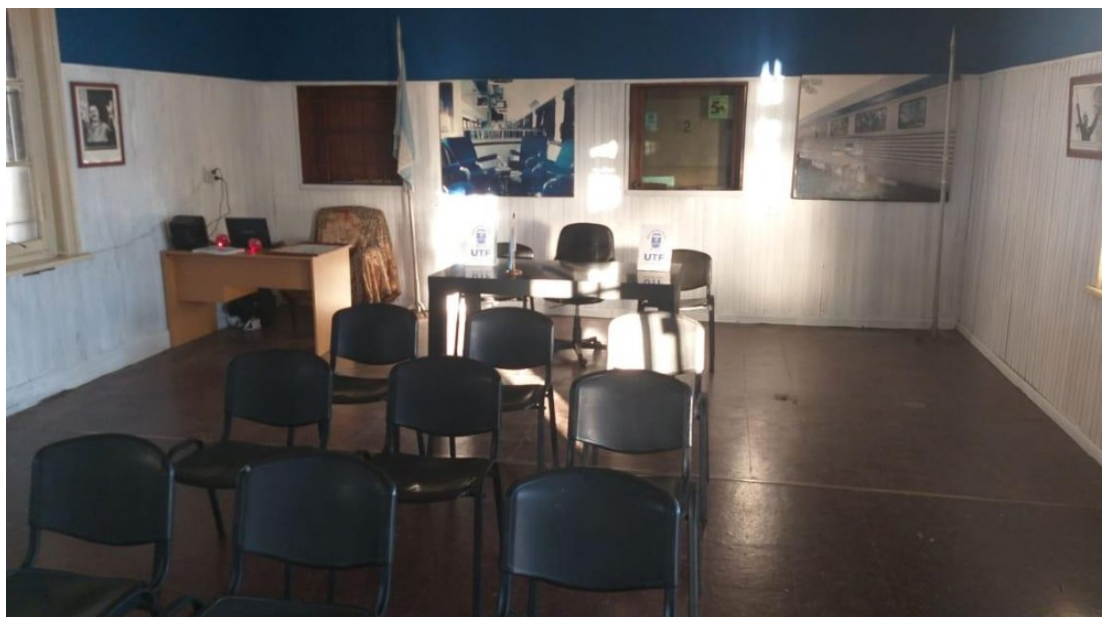
² La referencia más importante para la puesta en valor de este espacio es el proyecto presentado por el arquitecto Héctor De Schant que proyecta un paseo lineal sobre el terreno de la estación y sus inmediaciones, con conservación de la arquitectura e incluso la utilización de la estación y un galpón originales para el emplazamiento de un museo ferroviario (París, 2020).

La Estación Norte y el Centro Cultural, Social y Deportivo “Los Encarrilados”

Se decidió unificar las experiencias en la Estación Norte y el ex galpón de encomiendas porque, en la actualidad, ambos están custodiados por la Unión de Trabajadores Ferroviarios (UTF). Este sindicato nació formalmente en 2019, pero se fue gestando al calor de la disolución de Ferrobaires, formalizada en marzo de 2018. Nuclea personal del ferrocarril de pasajeros de larga distancia de la línea Roca (guardas, personal de boletería, encomiendas, mantenimiento y limpieza).

La Estación Norte fue inaugurada en 1886 y se constituye en uno de los primeros patrimonios arquitectónicos de la ciudad. Dejó de operar en 2012, cuando se inauguró la nueva estación Ferroautomotora. Luego de ser utilizada con fines administrativos y gremiales, durante la pandemia quedó virtualmente abandonada. En julio de 2020, a los dirigentes de la UTF les llegó información de que se iba a conceder el espacio a una empresa privada para hacer un shopping (tal como sucedió en la Estación Sur). El grupo decide ocupar el espacio durante la noche previa a la visita de las autoridades, y establecer allí la sede seccional del sindicato.





6 – Fotos recuperación de la Estación Norte, seccional UTF (año 2020)

La ocupación explícitamente se proponía evitar un vaciamiento de sentido del espacio. Con el local seccional, los protagonistas entienden que se conserva una función “ferroviaria”. Además de una oficina seccional, se acondicionaron las instalaciones, en extensas jornadas de trabajo voluntarias, y se utiliza como “comuna de guardas”. Éstos espacios son una institución de la cultura obrera ferroviaria, con más de un siglo de existencia, allí los ferroviarios pernoctan y socializan cuando están lejos de su lugar de residencia (Aldao, 2015: 44-45).



7 – Centro Cultural (ex galpon de encomiendas) e Iglesia evangelista (a la derecha)
(Fuente: Google Streert View enero 2025)

El galpón de encomiendas, también dejó de estar operativo cuando se inauguró la nueva estación ferroautomotora, que incluía un nuevo galpón de encomiendas. El viejo galpón, quedó abandonado durante años, lo que permitió una ocupación transitoria por parte de la comunidad trans que realizaba trabajo sexual en esa

zona de la ciudad. La “recuperación” de este espacio por parte del grupo sindical estuvo plagada de hechos de violencia y enfrentamientos entre los ferroviarios y la comunidad trans. Finalmente, los ferroviarios ocuparon definitivamente el espacio y emprendieron distintos proyectos.

Avanzaron en la limpieza y refacción del galpón, con el proyecto de armar un espacio dónde se puedan realizar diversas actividades recreativas y de formación. Denominaron al espacio “Centro cultural los descarrilados”. Hicieron una cancha de fútbol en la que funciona una escuelita de futbol infantil y un gimnasio para los trabajadores ferroviarios. Existe un proyecto para hacer aulas y brindar talleres de oficios pero, por un pedido de la dirección del gremio, se detuvo su ejecución. Se considera que no es un momento político propicio para “hacer ruido” en un espacio que no cuenta con una sesión legal al sindicato. Además, se construyó una Iglesia evangelista dentro del terreno. No tiene vínculo con el sindicato, pero crece como un centro de sociabilidad que garantiza presencia de la comunidad mediante la realización de actividades semanales gratuitas.

Algunas reflexiones

En esta primera aproximación exploratoria, las cuatro experiencias de puesta en valor del patrimonio ferroviario en la ciudad de Mar del Plata entregan un primer acercamiento respecto a la magnitud, alcance y participación de la comunidad en el proceso de legitimación. En la comparación se distinguen tres obstáculos comunes: fragmentación de las experiencias y su vínculo con la ciudad, ausencia de un discurso que otorgue legitimidad social al ferrocarril como objeto patrimonial en la ciudad y, como contexto, un ambiguo condicionamiento del mercado que oscila entre el desinterés y la amenaza de reconversión.

En todos los casos, la primera impresión es que las propuestas se realizan de espaldas a la ciudad turística, como si esta fuera una metáfora del vínculo del ferrocarril con la ciudad. La terminal, desde su inauguración, se constituyó en el “Km. cero” de la ciudad. Detrás de ella, junto con la vieja estación, los galpones y lo que queda en pie del viejo caserío ferroviario, queda también una inmensa porción de los barrios populares de la ciudad, que se extiende por decenas de

kilómetros hacia el noroeste. Como si las direcciones de quienes llegan a consumir la ciudad como producto turístico y quienes la habitan, sean opuestas.

No se trata de que estas experiencias de puesta en valor no hayan intentado, con disímil intensidad e interés, resonar en la comunidad y en los visitantes, sino que la construcción de un discurso que logre entramar significados y valores socialmente legítimos sobre este patrimonio, la dimensión de activación patrimonial, tiene poca *intensidad*. La incorporación a una narrativa cultural o a una historia social marplatense, a lo que Smith (2011) denomina un Discurso Patrimonial Autorizado, como sucede con la Villa Victoria Ocampo –nodo de la élite cultural marplatense- o el puerto –como corazón productivo-, parecen lejanas para el espacio de la antigua Estación, que se presenta como una frontera cultural, aún incodificable. El tren, medio de transporte fundamental para el crecimiento de la ciudad y el perfil de un turismo de masas, nunca logro consolidar un grado de identificación con el mundo productivo. El tren de pasajeros, que, si fue un elemento central para comprender el cambio de escalas y frecuencias en el traslado de personas, quedó atravesado tal vez como en ningún otro nodo regional a los avatares de la política nacional.

Por último, la omnipresencia del poder en forma de vínculo con mercado inmobiliario y turístico es necesario mencionarlo, aunque es posible que la falta de interés actual sea parte de la quietud y fragmentación de las experiencias. Durante construcción de la Terminal Ferroautomotora se realizaron acciones comunitarias que, pareciera, se activaron ante la amenaza. Lo mismo sucedió luego, en 2020, cuando la UTF ocupa la estación ante la amenaza de un shopping.

Como agentes productores de un saber especializado, queda un arduo trabajo que permita articular un discurso que legitime el valor patrimonial de estos espacios y las tramas sociales que lo construyeron. Una trama de sentidos que potencie los esfuerzos comunitarios y habilite su integración. Hoy se presentan disgregados, dispersos, aunque realicen actividades a metros de distancia. El mundo ferroviario, como hilo conductor entre todas estas experiencias, aún es débil.

Bibliografía

Aldao, J. (2024) El tren sobre sinuosas vías democráticas: sindicalismo y comunidades ferroviarias ante el consenso privatizador. En Actas de las II Jornadas de Investigación del INHUS. Pp. 120-128. Disponibles en: <https://inhus.conicet.gov.ar/se-publicaron-las-actas-de-las-ii-jornadas-de-investigacion-del-inhus/>

Aldao, J. (2018) Obreros, ferroviarios y... ¿peronistas? Institucionalización y dinámica identitaria en la Unión Ferroviaria. Bernal, Argentina: UNQui.

Aldao, J. (2015) “Los sindicatos ferroviarios y su influencia en la construcción de una identidad colectiva”, en *Sociología, historia y memoria. Los Pueblos Ferroviarios*, compilado por Nicolás Damín, y Joaquín Alberto Aldao. Buenos Aires, Argentina: Archivo Histórico de la Provincia de Buenos Aires, pp. 23-56.

Andrade, M. (2009). Poder, patrimonio y democracia. Revista Andamios; 6 (12), pp. 11-40.

Benedetti, A. (2016) Argentina, ¿país sin ferrocarril? La dimensión territorial del proceso de reestructuración del servicio ferroviario (1957, 1980 y 1998) En *Transporte y Territorio*, N°15, pp.68-85.

Cantar, N. y Mariano, M. (2023). La movilización social por la salvaguarda del patrimonio cultural. Un análisis de casos en una ciudad intermedia de la provincia de Buenos Aires, Argentina. Desde el Sur, 15(4).

Damín, N. y Aldao, J. (Comp.) (2015) *Sociología, historia y memoria. Los Pueblos Ferroviarios*. Buenos Aires, Argentina: Archivo Histórico de la Provincia de Buenos Aires.

Ferrari, M. R. (2007) El patrimonio ferroviario en el noroeste argentino. Tipologías arquitectónicas y asentamientos urbanos ferroviarios. En *Transportes, Servicios y Telecomunicaciones*, N° 12, pp. 170 -200.

González-Hernández, G.M. (2013). De los imaginarios al fetichismo frente al debate de los centros históricos. Boletín Científico Sapiens Research, 3(2), 29-33.

Horowitz, J. y Wolfson, L. (1985). Los trabajadores ferroviarios en la Argentina (1920-1943). La formación de una elite obrera. *Desarrollo Económico*, 25(99), 421-446.

Lalana Soto, J. L. y Santos y Ganges, L. (2013) Retos metodológicos en el estudio, evaluación y tratamiento del patrimonio ferroviario. Ponencia presentada en el VI CONGRESO para la conservación del patrimonio industrial y de la obra pública en España. Madrid, 12-15 junio.

Mengascini, H. (2005). El salón de la confraternidad ferroviaria. Sociabilidad y prácticas culturales de los trabajadores ferroviarios de Tandil (1920-1943). Tandil: Asociación Amigos Teatro de la Confraternidad.

Ortiz, S. (2006) Historia de los Ferrocarriles Argentinos. Buenos Aires: Lumiere.

Paris, A. (2020) Arquitecto Héctor De Schant. Mar del Plata: Colegio de Arquitectos de la Provincia de Buenos Aires Distrito IX. Disponible en: https://issuu.com/revistatodacapba9/docs/tomo_4_de_shant_para_issuu

Prats, Llorenç (2004) Antropología y patrimonio. Barcelona: Ariel.

Prats, Llorenç (2005) "Concepto y gestión del patrimonio local". Cuadernos de Antropología Social, núm. 21, pp. 17-35.

Saus, M. A. (2022) Ferrocarril y Ciudad en el caso de Santa Fe (Argentina). Aportes teóricos e históricos entre dinámicas estructurales y prácticas locales. En *Mirada Ferroviaria*, Año 15, No. 45. pp. 22-35.

Silva, A. (2022) De la devaluación a la "puesta en valor": cultura, procesos colectivos y patrimonio ferroviario de ciudades medias bonaerenses. En *Quid* 16, Nº 18, pp.105-121.

Silva, A. y Tripiana, J. (Eds.) (2022) Poéticas de la persistencia. Ferrocarriles, artes y memorias en la construcción de territorios. Tandil: UNICEN.

Smith, Lautage (2011) "El 'Espejo Patrimonial' ¿Ilusión Narcisista o Reflexiones Múltiples?", *Antípoda*, núm. 12, pp.39-63.

Schweitzer, M. (2010) "5. La construcción del territorio a partir de las redes ferroviarias". En Kullock, D. y Novick, A. *Debates sobre ciudad y territorio: los aportes del CIHaM*. Buenos Aires: Nobuko.

Torres Cano (ed) (2008) *Historias ferroviarias al sur del salado*. Mar del Plata: Eudem.

Weber, A. E. (2023). Arqueología ferroviaria en Argentina. Primeras contribuciones desde el sitio "Estación Monteagudo" (Simoca, Tucumán). *Revista de Arqueología Histórica Argentina y Latinoamericana*, 17(1), 13-39.

Zingoni, J. M. (2010) *Arquitectura ferroportuaria en Bahía Blanca, 1880-1930*. Bahía Blanca: Editorial de Universidad Nacional del Sur, pp. 245.

Diseño e identidad territorial: el caso del mimbre en Argentina

Gallinal Cassarotti, Milagros (CIC / LIDDI – FDA – UNLP)

Ungaro, Pablo (CIC / LIDDI – FDA – UNLP)

369

La identidad territorial es un proceso complejo y dinámico, revela los aspectos más profundos de la territorialización, actuando como memoria de lo simbólico. Sin embargo, esa memoria puede diluirse con el paso del tiempo si no se resignifican tanto los elementos tangibles como los intangibles que la conforman. En este contexto, el objetivo de este escrito es profundizar en los diversos aspectos, lógicas y particularidades que constituyen la identidad territorial.

Paralelamente, se analizará cómo el diseño, entendido como una herramienta de representación y construcción cultural, se ve influenciado e influye a las diversas identidades. Para esto, se indagará en nuevas perspectivas y roles del diseño industrial, donde la valorización de lo local y artesanal es crucial, visibilizando las acciones que resisten, las prácticas que persisten y los saberes que se transmiten.

Como caso de estudio, se presenta la producción del mimbre en Argentina, una manifestación de identidad y naturaleza que comparte rasgos culturales y productivos propios del territorio.

El siguiente trabajo forma parte de la investigación en el marco de una beca doctoral de la Comisión de Investigaciones Científicas de la Provincia de Buenos Aires para el Doctorado en Estudios Territoriales de la Universidad Nacional de Quilmes.

Introducción

En la actualidad, las sociedades están atravesadas por contextos de quiebres paradigmáticos marcados por la incertidumbre y la complejidad, tanto a escala global como local. El cambio climático, los avances exponenciales de la tecnología, la creciente desigualdad socioambiental y las transformaciones en los modos de consumo, alimentación y mercado se aceleraron exponencialmente en las últimas décadas. Estos fenómenos se materializan y reconfiguran los territorios,

entendidos como espacios físicos, entramados de relaciones sociales, económicas, políticas, culturales y ambientales.

En este marco, las identidades territoriales se comprenden como procesos complejos y dinámicos, que revelan los aspectos más recónditos de la territorialización y actúan como memoria de lo simbólico. Caracterizadas por el sentido de pertenencia, la apropiación, las singularidades locales y el intercambio constante entre sociedad, cultura y naturaleza, transformándose con el paso del tiempo. Sin embargo, esta memoria simbólica puede diluirse si no se resignifican de manera consciente los elementos tangibles e intangibles que la constituyen, lo que repercute en la configuración de las identidades.

A pesar de su relevancia, existen vacancias en este campo de estudio que entrecruce aspectos de las identidades con los procesos productivos y el diseño. En este escrito, partimos de la hipótesis de que la resignificación de los aspectos característicos de cada territorio (materiales, símbolos, modos de producción, saberes locales) puede potenciar el desarrollo y sustentabilidad local. En este sentido, se propone analizar de qué manera el diseño, concebido como herramienta de representación, mediación y construcción cultural, se encuentra influido y contribuye a configurar por las identidades territoriales. Esto aportaría a pensar al diseño y la identidad como binomios en la producción del mimbre en Argentina para el desarrollo local y sustentable.

Como caso de estudio, se presenta la producción del mimbre en Argentina, una manifestación de identidad y naturaleza que comparte rasgos culturales y productivos propios del territorio. Esta producción tiene una larga trayectoria histórica y se ha consolidado como una actividad tradicional desarrollada por pequeños productores familiares. Sin embargo, enfrenta desafíos debido a la competencia con materiales sintéticos, los cambios en el consumo y las transformaciones territoriales que afectan su cultivo. Estas problemáticas repercuten en sus dinámicas productivas, laborales y comerciales, provocando la pérdida del valor simbólico, tanto en los productos como en los conocimientos tradicionales.

Por último, el presente artículo busca aportar a la reflexión sobre el papel del diseño en la valorización de lo local y lo artesanal, visibilizando prácticas que

resisten, saberes que persisten y memorias que se transmiten. De este modo, pretendemos abrir un campo de discusión en torno a la capacidad del diseño para acompañar procesos de desarrollo más equitativos, sostenibles y culturalmente situados. Entendemos que nuestra intervención trasciende el producto y la materialidad, se trata de una participación de carácter socio cultural, proyectando de manera colaborativa con la comunidad.

Asimismo, el texto constituye una síntesis de los primeros avances realizados en virtud del proyecto de tesis enmarcado en el doctorado en Estudios Territoriales de la Universidad Nacional de Quilmes (UNQ), como parte de una beca doctoral de la Comisión de Investigaciones Científicas (CIC) de la Provincia de Buenos Aires. Esto permitirá, a futuro, estudios más profundos sobre la base de una mejor comprensión de las lógicas intrínsecas de los procesos de producción local.

Aspectos de la identidad territorial

Para abordar el concepto de identidad territorial resulta necesario comenzar por preguntarnos: ¿qué entendemos por identidad o, mejor dicho, identidades? En la actualidad, este tema constituye complejas reflexiones epistemológicas. Las identidades operan sobre lo conocido, sobre lo que parte del mismo origen, compuestas por las construcciones sociales e históricas en permanente transformación, configuradas en distintas temporalidades e incluso hacia el futuro. Esta se expresa como un sentido de pertenencia a una comunidad, grupo o sector social, manifestándose mediante prácticas, lenguajes, costumbres y símbolos que orientan una forma particular de habitar el mundo, tanto a nivel individual como colectivo. Para Renato Ortiz (1996), las identidades se componen de diversos referentes y son consecuencia de las construcciones simbólicas que le dan sentido en relación o contraste con otras identidades. En esta línea, Rogelio Haesbaert (1999) plantea:

El territorio siempre implica, al mismo tiempo [...] una dimensión simbólica, cultural, a través de una identidad territorial atribuida por los grupos sociales, como una forma de "control simbólico" sobre el espacio donde viven (así también, por tanto, una forma de apropiación), y una dimensión más concreta, de carácter

político disciplinario: la apropiación y ordenamiento del espacio como forma de dominación y disciplina de los individuos. (p 42)

En un mundo globalizado, los territorios ya no pueden pensarse como espacios cerrados o exclusivos. Existen territorialidades superpuestas, discontinuas, en red, donde distintas culturas, actores y poderes interactúan. Cada territorio presenta dimensiones específicas que exponen las características propias de sus sociedades, esta multiterritorialidad genera identidades híbridas, reconstruidas constantemente, donde lo local y lo global se entrelazan (Haesbaert, 2013; Borja & Castells, 1997; Arocena, 2001; Madoery, 2001).

Desde ese plano, la territorialización comprende una acción política y cultural que implica apropiarse simbólicamente del espacio, dotarlo de sentido, proyectarlo en el tiempo. En muchos casos, esta apropiación se convierte en lucha, sobre todo, en contextos donde los intereses extractivistas o desarrollistas desconocen o borran la existencia de culturas locales, especialmente, en zonas rurales, costeras o periurbanas. Para Andrea Benedetto (2011) son las interacciones que se dan dentro del territorio, facilitadas por las dimensiones espacio-tiempo, las que generan su multiplicidad y configuración. Es decir, la territorialidad hace al territorio, y es en ese espacio donde se conforman las identidades.

Desde esta perspectiva, la identidad territorial puede entenderse en función de las relaciones que se establecen dentro de estos espacios. Según Manuel Castells (1997), la identidad territorial surge a partir de la dialéctica entre el individuo y la *sociedad-red*, determinando así el carácter simbólico y las fuentes de sentido. Del mismo modo, José Arocena y Javier Marsiglia (2014) señalan que la *sociedad local* comparte, más allá de la relación socioeconómica y productiva, rasgos identitarios colectivos que orientan el conjunto de acciones en un territorio creándose un proyecto en común.

Para Gilberto Giménez (1999), las identidades territoriales, deben comprenderse fundamentalmente en términos de pertenencia socioterritorial. Para el autor, el territorio adquiere un papel simbólico en las relaciones humanas y en la acción social, sin embargo, no es un proceso simple construir la adhesión simbólico-cultural de una comunidad, sino que se crea a partir de su territorialidad. De esta

forma, el sentimiento de pertenencia a una región sociocultural puede generarse por diversas vías: “el nacimiento, la residencia prolongada, la integración social, la radicación generacional o incluso la actividad profesional” (p. 104).

Asimismo, existen prácticas que legitiman las relaciones culturales de una comunidad con su territorio, por lo tanto, con su identidad, como: producción, productos y servicios, lenguajes, fiestas tradicionales, recursos disponibles, imagen y marca territorial, entre otros aspectos. Estas prácticas pueden potenciarse a nivel local e interrelacionar a los actores con las capacidades institucionales y políticas que apoyen estos procesos (Benedetto, 2011).

En función de lo dicho, en las últimas dos décadas, Argentina transitó las consecuencias de las políticas neoliberales y los procesos de globalización de los años 90, que influyeron en diversos territorios. A partir del año 2003, comenzó un período central para el país, en el que se revalorizaron las prácticas en el territorio, particularmente, las referidas a la producción y la gestión local como herramientas para la generación de empleo (Casalis & García Delgado, 2006). En este contexto, la presencia del gobierno nacional en el ámbito local se acrecentó, impulsando políticas para fortalecer el modelo económico, expandir y consolidar el desarrollo local.

A partir de ello, la complejidad del desarrollo local requiere la articulación entre los actores locales, su identidad, el fortalecimiento de sus capacidades y la coexistencia de distintos modelos de acumulación y estrategias (Arocena, 2001). En esta línea, Daniel Arroyo (2002) sostiene que las estrategias de desarrollo local deben considerar el vínculo directo con los actores y su identidad, junto con el consenso de las relaciones de instituciones locales. Para una intervención constructiva, es fundamental comprender el circuito económico, su funcionamiento y las particularidades de cada territorio.

En estos términos, al analizar la identidad territorial debemos prestar atención a un conjunto de dimensiones que se entrelazan: la relación con el entorno natural, la cultura material e inmaterial, las prácticas cotidianas, costumbres, tradiciones, la memoria colectiva, la economía local, el entramado de actores y el paso del tiempo como proceso que deja huellas. Estos elementos, se articulan en

un sistema dinámico que configuran sentidos de pertenencia y modos de habitar los territorios.

Por su parte, la globalización resalta la necesidad de recuperar las individualidades como estrategias en lo local. La propuesta de comprender las características identitarias de un territorio va más allá de identificar sus rasgos y especificidades; se trata de generar alternativas que incluyan dimensiones de resignificación y su apropiación. Se busca potenciar el desarrollo local y sustentable, donde el diseño se convierte en una herramienta clave para fomentar la conexión entre la identidad y las oportunidades de crecimiento económico y cultural.

Diseño e identidad

El hecho de reflexionar sobre el binomio diseño e identidad implica incluir interrogantes sobre quiénes diseñan, dónde, para quién y con quiénes diseñan. Para ello, se requiere un enfoque crítico que reconozca los múltiples sentidos y tensiones que atraviesan a los territorios.

El diseño es entendido como una disciplina proyectual creativa, y una herramienta de representación y construcción cultural, que entrecruzan los discursos simbólicos presentes en los diversos escenarios contemporáneos. En este sentido, se ve influenciado e influye a las múltiples identidades, generando un diálogo constante entre forma, función y significado. Sin embargo, no siempre se genera esta interacción.

El mundo contemporáneo está repleto de simbologías complejas y sutiles que nos ofrecen información dando sentido al entorno. Es en los contextos locales donde el diseño opera como interlocutor a través de los rasgos estéticos y simbólicos junto a los conocimientos del saber hacer situado, presentes en: productos, servicios, procesos, dinámicas y experiencias. A su vez, permite un acercamiento al territorio, materializando visible lo invisible e interpretando múltiples lecturas del mismo, extendiendo su alcance más allá de lo visual, actuando como agente de transformación social, cultural y ambiental (Gallinal Cassarotti, 2024).

No obstante, esta incidencia con lo local y su identidad no ha sido una constante. En los últimos años, los grandes paradigmas dentro del campo del diseño fueron cuestionados. Principalmente, la reproducción de productos y formas eurocentristas que desplazaron históricamente por la colonización a gran parte de producciones, conocimientos, experiencias y mundos simbólicos de diferentes culturas y regiones, siendo así invisibilizadas y no consideradas parte del diseño. Como afirma Veronica Devalle (2012) en los primeros relatos de diseño se enfatizó la relación autor-pieza y el ingenio o el nivel de innovación en el desarrollo de soluciones novedosas de algunos diseños emblemáticos. Estas causas son la gran dificultad para pensar el diseño en nuestra región dado que, bajo una perspectiva moderna, la categoría productiva artesanal o popular implica una ausencia de diseño y la negación de culturas alternativas.

Como expone Adolfo Colombres (2013), los cánones universales que expande Europa occidental, dejan de lado, en la esfera del no-arte y en el caso del diseño, el no-diseño, a producciones populares e indígenas, imponiendo así la exclusión de aspectos simbólicos que conforman a las producciones en América Latina.

Al respecto, Pablo Ungaro (2018) propone cuatro categorías para analizar el diseño desde otra perspectiva: diseño académico, diseño pragmático, diseño popular y diseño participativo o cooperativo. Son las últimas dos categorías las que nos interesa profundizar en este escrito.

Por un lado, el diseño popular está constituido por las prácticas situadas, los recursos territoriales, los saberes heredados y el quehacer artesanal. Dichas prácticas pueden ser de carácter urbano o rural, producidas de forma individual o colectiva, en su mayoría de manera informal.

En lo que respecta al diseño participativo o cooperativo, implica procesos colaborativos entre diversos actores: el Estado, organizaciones sociales, universidades y comunidades productoras. Este enfoque busca construir conocimientos y soluciones de manera conjunta, reconociendo el valor de los conocimientos locales y promoviendo la autonomía de los actores involucrados. El rol del diseñador, en este caso, se transforma: deja de ser un "experto que diseña para" y se convierte en un facilitador que diseña "con", un modo de legitimar el conocimiento colectivo.

En efecto, el diseño popular y participativo, cuando es consciente de su contexto, de los saberes que moviliza y de las identidades que expresa, puede dar lugar a productos que resuelven necesidades y, a su vez, construyen sentido, fortalecen vínculos comunitarios y proponen otras formas de habitar el mundo.

Es allí, de forma situada, cuando el diseño tiene la posibilidad de incidir en lo social como disciplina proyectual, vinculándose con factores simbólicos que hacen a la identidad local. Esto mismo permite comprender que en todos estos factores se entrecruzan y se generan redes que actúan como nuevas formas de organización, posibilitando la interacción de factores que potencian al desarrollo local.

El caso del mimbre en Argentina

Cuando hablamos de territorios en sentido amplio, la inmensidad toma preponderancia. Como hemos nombrado anteriormente, existen diferentes tipos, en esta oportunidad nos centraremos en describir algunas de sus propiedades del territorio investigando.

Río, islas, aves, arcilla, árboles, artesanías, peces, humedales, paisajes, costumbres, flores, insectos y formas de habitar se expanden geográficamente en el Río de la Plata como parte fundamental del acervo de conocimientos, prácticas, expresiones culturales y productivas vigentes en el territorio. Estas características se definen por una identidad territorial compleja, reflejada en la producción de la migración, la ruralidad, y la cultura gauchesca e isleña, presentes en elementos tangibles e intangibles.

El mimbre es una fibra natural proveniente de especies de sauce, se cultiva en zonas ribereñas de ríos y arroyos, considerados humedales donde coexiste una gran biodiversidad. En Argentina, este recurso forestal no maderero se trabaja artesanalmente en orillas e islas, concentrado su 98% en el Delta del Río Paraná (San Fernando, Campana, Escobar, Tigre) y con un 2% en la zona costera sur del Río de La Plata (Cerrillo, 2016).

Este material tiene una larga trayectoria histórica, se consolidó como una actividad tradicional realizada por pequeños productores familiares, desde el

siglo XIX, momento en que Faustino Sarmiento introdujo esta especie en la zona del Delta. Se destacan las creaciones artesanales de productos como: canastos, cestos, cestas, lámparas, tejidos, sillas y otros productos, que en sus comienzos fueron acompañando las actividades frutihortícolas de la zona.

Un producto con identidad se distingue porque refleja características propias del entorno donde fue creado, a través de materiales, formas, técnicas y saberes locales (Porrúa, 2014). La cultura del mimbre desde su base migratoria aporta múltiples beneficios ambientales, asimismo, se convierte en símbolo del quehacer territorial, remitiendo a relaciones sociales, conflictos ambientales, economías locales y prácticas culturales específicas.

Existen antecedentes de artesanos y artistas que trabajan esta materialidad en sus contextos socioculturales. Por ejemplo, las creaciones de Sandra Maldonado, artesana y tiene el vivero “Las Hortensias” de Isla Santiago, las de Carlos Gorard, productor mimbrero y artesano de Berisso y la cooperativa de artesanos Isleños “Manos del Delta”. Estos productos denotan una temporalidad ancestral, un saber hacer, un vínculo artesanal, un relato de las manos y el material. Sostienen una tipología formal que plasma un anclaje en el tiempo. El proceso productivo refleja un saber que se transmite de generación en generación, ligados al ciclo de la cosecha, el secado y el cuidado del mimbre.

Por otro lado, existen experiencias realizadas de forma colectiva, de creaciones y acciones artísticas, llevadas a cabo por: la Fundación “Alas Plásticas”, que desde 1996 investiga la producción y conservación del junco y el mimbre, en tanto, especies nativas del ecosistema costero del sur del Río de La Plata. También, la organización “Casa Río”, que busca preservar la biodiversidad, reforzando la identidad territorial y las redes de actores, como forma de habitar el espacio desde las memorias del territorio.

Estos ejemplos sostienen sus actividades, creaciones y resistencia hace años, fortaleciendo la transmisión de saberes. Por lo tanto, la importancia del origen de este material adquiere mayor relevancia cuando comienza a integrarse colectivamente al imaginario de sostenibilidad y refuerza el valor simbólico.

Sin embargo, hace años este sector enfrenta desafíos debido a la competencia con materiales sintéticos, los cambios en el consumo y las transformaciones

territoriales que afectan su cultivo. Estas problemáticas repercuten en sus dinámicas productivas, laborales y comerciales, así como la falta de alternativas de tecnologías apropiadas, sumado a la reducción de las áreas cultivadas debido a cambios en los usos forestales y degradación ambiental provocada por el crecimiento urbano, provocando la pérdida del valor simbólico, tanto en los productos como en los conocimientos tradicionales.

De esa manera, se subraya su aspecto simbólico en los distintos espacios geográficos donde se sitúe (Ungaro, 2019). El cultivo y la manufactura del mimbre representan un recurso cultural, económico y natural que posibilita la diversificación identitaria del territorio a través de esta materialidad. Esto permite comprender que son necesarias la generación de redes entre actores que posibiliten el desarrollo local, teniendo como estrategia clave a la incidencia del diseño como nexo para potenciar la identidad territorial.

In-Conclusión

A partir de lo recorrido a lo largo del texto podemos acercarnos a los aspectos y perspectivas que resuenan con la práctica situada a la que apuntamos como diseñadoras. Se dilucida que las identidades y los procesos de producción no pueden desligarse de los contextos de crisis y de la tensión constante entre lo local y lo global. La globalización tiende hacia la homogeneización de territorios y culturas, por esto, muchas de las prácticas locales que sostienen las redes comunitarias y la memoria territorial están en constante riesgo de debilitarse o desaparecer, esto resalta la necesidad de recuperar las individualidades como estrategias identitarias en lo local.

En este marco, nos referimos a identidad territorial como un quehacer en un contexto situado, a la manera en que las personas y comunidades construyen sentidos, prácticas, y le dan sentido apropiándose del espacio que habitan a través del tiempo. Este proceso está atravesado por múltiples dimensiones: históricas, simbólicas, materiales, culturales y también políticas.

Entonces, en este contexto, reconocer los elementos constitutivos que hacen a la identidad territorial y particularmente al mimbre como parte del patrimonio

productivo y cultural argentino son fundamentales para el desarrollo local. La resignificación de este sector, es un factor para su puesta en valor, donde el diseño emerge como una estrategia para repensar y revalorizar las prácticas y saberes territoriales, integrándose como herramienta de proyección creativa a cadenas de valor que fortalezcan las producciones locales. Posibilitando el trabajo entre las redes de actores, reconociendo y trabajando con aspectos identitarios para abrir diversas posibilidades de desarrollo local y sustentable, preservando aquello que sostiene la memoria y el sentido de pertenencia en las comunidades productivas.

Bibliografía

- Arroyo, D. (2003). *Los ejes centrales del desarrollo local en Argentina*.
- Benedetto, A. (2011). Las identidades territoriales y su incidencia en el ecodesarrollo local. *Revista Líder*, 19, 1283–1299.
- Borja, J., & Castells, M. (1997). *Local y global: La gestión de las ciudades en la era de la información*. Santillana S.S. Taurus.
- Castells, M. (1999). *La era de la información. Economía, sociedad y cultura* (Vol. II: El poder de la identidad). Editorial Siglo XXI.
- Casalis, A., & García Delgado, D. (2006). Desarrollo local protagónico y proyecto nacional. *El desarrollo local en el eje de la política social*. Ministerio de Desarrollo Social de la Nación.
- Casali, A. (2011). Desarrollo local y territorial: Aportes metodológicos y teóricos para las políticas públicas. *Revista de Ciencias Sociales, Segunda Época*, 159(19), 159–175.
- Cerrillo, T. (2016). Mejoramiento genético de sauce-mimbre para el Delta del Paraná. En *VII Reunión del Grupo de Genética y Mejoramiento Forestal (GEMFO)* (pp. 33–36).
- Colombres, A (2013). *Teoría transcultural del Arte. Hacia un pensamiento visual del arte independiente*. Ediciones del Sol. S.R.L.

Devalle, V. (2012). Relatos del diseño: Hacia un enfoque multidisciplinario de las modalidades de historización de los diseños en la Argentina. *Seminario de Crítica*, 176, 1–20.

Giménez, G. (1999, junio). Territorio, cultura e identidades. La región socio-cultural. *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas, Época II*, 5(9), 25–57.

Gallinal Cassarotti, M. (2024). Aproximaciones al territorio desde el diseño: Su incidencia social y el vínculo con las políticas públicas en Argentina. *DISUR. Actas*, 9, 795–808.

Haesbaert, R. (2013). Del mito de la desterritorialización a la multiterritorialidad. *Cultura y Representaciones Sociales*, 8(15), 9–41.

Madoery, O. (2001). El valor de la política en el desarrollo local. En A. Vázquez, A. Barquero, & O. Madoery (Comps.), *Transformaciones globales, instituciones y políticas de desarrollo local*. Homo Sapiens Ediciones.

Ortiz, R. (1996). Otro territorio. *Revista de Ciencias Sociales*, 4, 143–163.

Porrúa, M. (2019). Diseño con identidad local: Territorio y cultura como eje para el desarrollo y la sustentabilidad. *Cuadernos del Centro de Estudios de Diseño y Comunicación*, 47, 141–150.

Ungaro, P. (2018). Cambalache, diseño, identidad y cuero. En P. Bianchi & M. Sanguinetti (Comps.), *Hecho en Argentina: Reflexiones en torno a las identidades del diseño industrial local*.

----- (2019). Intermaterialidades 2: Diseño, identidad y desarrollo local. Cuero, madera y cerámica en la cultura productiva rioplatense. *IX Jornadas de Investigación en Disciplinas Artísticas y Proyectuales, Facultad de Artes de la Universidad Nacional de La Plata*.

Entre pinturas y pantallas. Experiencias artísticas en la era de la información

Kravetz, Tatiana (FSOC – UBA)

Abiuso, Federico (FSOC – UBA)

Introducción

381

En las últimas décadas asistimos a importantes transformaciones en los modos de producción, que tienen su correlato y consecuentes implicancias en la construcción de lazos sociales. En este sentido, los vínculos entre arte y tecnología impulsaron cambios en los *modos de ver* las obras de arte. En los modos de producción, circulación y consumo.

La convergencia entre arte y tecnología en espacios expositivos redefine tanto las formas de producción artística, como así también las experiencias de quienes visitan estos espacios. En continuidad con aquellas estrategias gubernamentales dirigidas a masificar la cultura y llegar a nuevos públicos, la utilización de dispositivos digitales en las muestras de arte puede resultar que éstas se vuelvan más accesibles y participativas. La tecnología actúa como complemento, a la vez que como disparador de nuevas experiencias y formas de relacionarse con las obras. Lo principal parecen ser las experiencias de los visitantes, más que la contemplación de la obra en sí, dando como resultado nuevas formas de interacción.

La presente ponencia, enmarcada en el proyecto “Prácticas culturales, públicos e identidad barrial. Una indagación sociológica de la Ciudad de Buenos Aires”¹, invita a reflexionar sobre la incorporación de diferentes recursos digitales y su impacto en los modos en que el público se vincula con las (tradicionales) obras de arte, ampliando las formas de acceder, interpretar y vincularse.

¹ Proyecto bianual (2024-2026) que pertenece al Programa de Reconocimiento Institucional de Investigaciones de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires. Dirigido por el Dr. Federico Abiuso. En continuidad con proyectos finalizados en programaciones anteriores, nuestro objetivo general es el de caracterizar la composición de los públicos que asisten a museos, teatros, recitales, cines y centros culturales de la Ciudad de Buenos Aires, teniendo en cuenta sus trayectorias y recorridos personales, sus comportamientos e interacciones, sus gustos y preferencias artísticas, así como también sus conocimientos sobre el arte y la relación que perciben entre el espacio cultural y el barrio en que éste se encuentra emplazado.

El conjunto de estas reflexiones está basado en tres muestras: *Las Vírgenes de Rafael. Reflejos del cielo sobre la tierra*, *Imagine Van Gogh* y *Van Gogh Immersive Art Experience*. A continuación, mencionaremos brevemente sus características o rasgos más relevantes.

Las Vírgenes de Rafael. Reflejos del cielo sobre la tierra se exhibió entre octubre y noviembre de 2021 en el parque Tecnópolis (Villa Martelli, Provincia de Buenos Aires). Traída a Argentina por el Instituto Italiano de Cultura de Buenos Aires, la muestra consistió en 19 reproducciones de obras de Rafael² y una instalación que combinaba arte y ciencia. Cada una de las obras, que iluminaba el trayecto a oscuras, disponía de un texto explicativo y un código QR. Respecto a la instalación multimedia, ésta permitía a los públicos contemplar las imágenes de alta definición reproducidas en una pantalla táctil (un “cubo interactivo”, ubicado al final del recorrido), habilitando así la posibilidad de ver de cerca detalles, colores, luces y matices. *Las Vírgenes de Rafael. Reflejos del cielo sobre la tierra* podía visitarse los días viernes, sábados, domingos y feriados con ingreso gratuito y reserva de entrada previa.

Por su parte, *Imagine Van Gogh* tuvo lugar en la Ciudad de Buenos Aires, en La Rural, en 2022. Creada por Annabelle Mauger y Julien Baron, con anterioridad había sido exhibida en otras ciudades del mundo (que pueden consultarse en su sitio web oficial³). Presentada como una exposición inmersiva y con la tecnología de “imagen total”, la muestra se basa en la presentación en formato de gran tamaño de 200 obras de Vincent Van Gogh, y en su proyección alrededor en los suelos, paredes y en velas móviles monumentales. El recorrido se acompañaba con una experiencia sonora, dando así una mayor apariencia de arte audiovisual. Para poder asistir a *Imagine Van Gogh* había que adquirir una entrada, cuyos valores eran: General adultos (3000\$), General menores de 12 años (2000\$), Pack familiar (2 mayores y 2 menores de 12 años, 8000\$). Solamente los menores de 3 años no abonaban entrada.

Van Gogh Immersive Art Experience, o también denominada a nivel mundial *Van Gogh: Il Sogno*, fue presentada en varias ciudades, como Mendoza, Rosario,

² Para ampliar sobre este punto, el detalle de las obras se puede encontrar en Sepúlveda (2021).

³ Ver: <https://www.imagine-vangogh.com/>

Neuquén y Mar del Plata. En esta ponencia nos vamos a basar en particular en su exposición en el Museo de Bellas Artes Fernán Félix de Amador (Luján, Provincia de Buenos Aires), que tuvo lugar entre el 19 de julio y el 7 de septiembre de 2025. Con similares características que *Imagine Van Gogh*, aunque a menor escala, la muestra se compuso de 70 obras proyectadas en gran formato sobre paredes, techos y suelos, buscando trascender la materialidad e invitar a los públicos a “entrar” en las pinturas y vivir, de esa manera, una experiencia envolvente y multisensorial. También incluía una banda sonora. Con respecto a las condiciones de ingreso, para visitar la muestra *Van Gogh Immersive Art Experience* era necesario abonar una entrada, que oscilaba los siguientes precios: adulto desde 12 años (17.250\$), menor de 3 a 12 años (13.800\$) y pack familiar (2 adultos más 2 menores de 12 años, 48.300\$).

Sobre el trasfondo de estas muestras es que nos preguntamos: ¿Qué produce en nosotros una obra de arte? ¿Cómo legitimar una institución que tiene que ver con la conservación de la sociedad en un contexto que valora más la novedad, la innovación, lo dinámico? ¿Cómo se da el vínculo entre arte y tecnología, y acaso ese nexo promueve nuevas formas de interacción entre los públicos?

La era de la información

La irrupción de las tecnologías digitales en el campo cultural ha transformado las formas de exhibición y acceso al patrimonio artístico. En este marco, las muestras inmersivas y las reproducciones en pantallas se han convertido en fenómenos crecientes en Buenos Aires y en el mundo en general. El trabajo busca reflexionar sobre el impacto de la incorporación de diferentes recursos digitales en las interacciones entre públicos y obras de arte; y más específicamente, en la relación entre la obra original y su versión reproducida digitalmente, analizando las tensiones y posibilidades que emergen de esta coexistencia.

Las muestras y exhibiciones deben ser entendidas como prácticas sociales, donde las obras forman parte de una red de relaciones que las contienen y les confieren sentido.

Las nuevas formas de percepción y circulación de la cultura nos remiten a un modo de ver particular: la ruptura de distancias, el colosal acercamiento de las imágenes en la pantalla, la inmediatez, las sensaciones, el ritmo, la parcialidad y la emocionalidad. En este sentido, las muestras y exposiciones adquieren sus características de acuerdo al contexto social, temporal y espacial imperante que las enmarca, y que podemos sintetizar aludiendo a los rasgos que definen la era de la información.

Siguiendo a la filósofa Susan Buck-Morss (2005), si el siglo pasado se distinguía de los anteriores porque había dejado un rastro fotográfico, el siglo XXI se caracteriza por dejar su estela digital. Lo que se ve una sola vez y es registrado, puede percibirse en cualquier tiempo y por cualquier persona. Se puede visualizar esta faceta digital, con la masificación de los dispositivos móviles. La experiencia artística se ve cada vez más mediada, una parte importante de visitar las muestras reside en tomar fotos o grabar videos, que luego se pueden visualizar en cualquier tiempo y por otros.

La comunidad de espectadores se está reconstituyendo hoy con los celulares, los videojuegos, internet y redes sociales. Ahora bien, ¿qué sucede cuando la propia experiencia de ver una obra de arte se encuentra mediada tecnológicamente como estrategia de exposición?

Según Virilio, nos encontramos en un estado de constante asalto por la información y la movilidad, lo que nos ha llevado a una "pasividad de la espera" en la que todo nos llega sin necesidad de desplazarnos, transformando al ser humano en un ser de espera. Esta velocidad que transforma el mundo, afecta nuestra percepción del tiempo, la virtualidad y el ciberespacio. En las muestras inmersivas la selección de obras no conviene en la realidad material, sino que se reúnen virtualmente en una nueva colección y propuesta visual. A veces, no hay tanto lugar para los públicos, sino que viene todo prearmado en paquete. Un combo de imágenes dinámicas que se corresponde con las municiones a las cuales Virilio refiere.

El aura del original

Siguiendo a Walter Benjamin (2013), el original tiene un “aura” única: su materialidad, su historia, el contexto en el que fue creado y exhibido. El proceso de creación y producción artesanal del artista. Las pinceladas, textura y escala auténtica producen una experiencia completamente distinta a la mediada por pantallas.

La reproducibilidad técnica de las obras, como las fotografías y pantallas, destruyen el aura al multiplicar las copias y separarlas de su contexto original. En este sentido, la obra se termina convirtiendo en un objeto de consumo y reemplazando su singularidad por una aparición masiva. La contemplación “se vuelve un entretenimiento”.

La reproducción de las obras en medios digitales re-significa la obra y transforma la experiencia artística. Una pintura de tamaño pequeño puede proyectarse en paredes, generando una escala y un movimiento distintos. Además, la pantalla añade sonido, movimiento, narrativa curatorial. Entonces, la obra se transforma en otra obra, derivada del original.

Cuando una obra se proyecta a gran escala, se mueve, se ilumina o se musicaliza, deja de ser solamente una reproducción: se convierte en una reinterpretación.

Las muestras inmersivas de Van Gogh, *Imagine Van Gogh* y *Van Gogh Immersive Art Experience*, no reproducen fielmente la escala ni el contexto de los originales; en cambio, construyen un relato visual y sensorial que envuelve al espectador. Se trata de una nueva obra, derivada de la original, donde la pantalla no solo media, sino que crea una experiencia estética inédita.

Las pantallas, y con ello las versiones digitales de las obras, permiten multiplicar el acceso a las mismas, dado que es prácticamente imposible que se encuentren dispuestas en un mismo tiempo y lugar⁴. A su vez, por el propio tipo de enfoque, debido a la metamorfosis desde la contemplación del arte a la experiencia de la

⁴ De hecho, en la página desde donde se compraban las entradas para *Imagine Van Gogh* se refería a esto como una de sus ventajas: Los 200 cuadros proyectados en nuestra muestra forman parte de prestigiosas colecciones de museos como el Museo de Orsay de París, la Galería Nacional de Arte de Londres, el Museo Van Gogh de Ámsterdam, el Museo de Arte Moderno y el Museo Metropolitano de Arte de Nueva York. Una impresionante selección que, sencillamente, no puede coincidir físicamente en el mismo lugar y al mismo tiempo.

inmersión, se amplían las audiencias o públicos que difícilmente asistirían a un museo de arte.

En este sentido, la reproducción no debe verse como mera copia, sino como vehículo de difusión y mediación cultural. Esto acerca al arte a nuevos públicos (familias, jóvenes, escuelas), como es el caso de las muestras *Las Vírgenes de Rafael. Reflejos del cielo sobre la tierra*, *Imagine Van Gogh* y *Van Gogh Immersive Art Experience*. Son “puertas de entrada” para que espectadores (quizás poco familiarizados con el campo artístico, podemos conjeturar) se interesen en el arte del Renacimiento o del Impresionismo, a través de estas reproducciones de Rafael y Van Gogh. Sobre todo, generaciones habituadas al lenguaje digital, para quienes las pantallas constituyen su cotidianidad.

A título comparativo, es interesante destacar la manera en que cada muestra presenta su aporte con respecto a la mediación tecnológica: *Las Vírgenes de Rafael. Reflejos del cielo sobre la tierra* como una muestra multimedia, *Imagine Van Gogh* como una muestra inmersiva y, finalmente, *Van Gogh Immersive Art Experience* como una muestra multisensorial.

Más allá del abanico de posibilidades que aporta la tecnología en su utilización para exposiciones de arte, es relevante retomar una premisa central de Pierre Bourdieu y Alain Darbel (2012: 139-140) para continuar nuestras reflexiones: “Si resulta incontestable que nuestra sociedad ofrece a todos la *posibilidad pura* de disfrutar de las obras expuestas en los museos, sucede que sólo algunos tienen la *posibilidad real* de realizar esta posibilidad”.

¿Por qué? Por un lado, porque no todas las personas disponen de las mismas “necesidades culturales”, asociadas a la adquisición y reproducción de una determinada disposición culta, nutrida de la instrucción (familiar, escolar) y la frecuentación asidua a museos de arte o espacios similares. Además, porque cumplir con aquellas necesidades conlleva una inversión de capital económico (en este plano, la muestra dedicada a Rafael deviene más democratizante en el acceso a las obras de arte, respecto de las dedicadas a Van Gogh, para las cuales hay que abonar una entrada de un costo importante).

Por otro lado, también señalan Bourdieu y Darbel que, como bien simbólico, la obra de arte sólo existe como tal para aquella persona que posee los medios para

descifrarla. Esto nos advierte que, más allá de disponer de una cantidad considerable de obras proyectadas, se necesita contar con ciertos códigos para mirarlas y, en la misma contemplación, clasificarlas. Tales códigos también se encuentran desigualmente distribuidos en el espacio social; para problematizar en este punto podemos preguntarnos por el tipo y nivel de información que utilizan las muestras aquí comentadas.

En suma, se trata de pensar no solamente las posibilidades que ofrecen las nuevas tecnologías a la experiencia artística, sino también la forma en que las políticas culturales pueden hacerse eco de esas transformaciones para promover procesos de interacción más inclusivos. Después de todo, también en el campo artístico, sea en la producción o en el consumo, se observan dominantes y dominados, superiores y subordinados, relaciones de poder, a fin de cuentas.

Conclusiones (para seguir pensando)

La relación entre original y reproducción en pantalla no es de sustitución, sino de diálogo. El original mantiene su aura e historia, mientras que la reproducción ofrece accesibilidad y nuevas narrativas sensoriales produciendo nuevos discursos diferentes a la obra física. Así como experiencias y prácticas culturales novedosas.

Entonces se puede pensar en una convivencia y complementación de formatos. El museo conserva y resguarda las obras, mientras que las muestras inmersivas expanden, reinterpretan y difunden esas obras. De esta manera, se abre un diálogo, donde la reproducción no reemplaza al original, pero puede enriquecer la manera en que lo entendemos.

En un mundo atravesado por la tecnología, uno de los desafíos consiste en articular estos dos planos: preservar el valor del objeto artístico y, al mismo tiempo, aprovechar las posibilidades de las pantallas para expandir sus significados y públicos.

Bibliografía

Benjamin, W. (2013). *La obra de arte en la época de su reproducción mecánica*. Buenos Aires: Amorrortu.

Berger, J. (2010). *Modos de ver*. Barcelona: Gustavo Gili.

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

Buck-Morss, S. (2005). Estudios visuales e imaginación global. En Brea, J. L. (comp.), *Estudios visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización* (pp. 145-159). Madrid: Akal.

Dussel, I., (2009). Escuela y cultura de la imagen: los nuevos desafíos. *Nómadas* (Col), (30), 180-193.

Sepúlveda, M. (10 de octubre de 2021). Rafael en Tecnópolis: cómo es la muestra que recupera el espíritu del genio del Renacimiento. *Infobae*. <https://www.infobae.com/cultura/2021/10/10/rafael-en-tecnopolis-como-es-la-muestra-que-recupera-el-espíritu-del-genio-del-renacimiento/>

Virilio, P. (1998) *La máquina de la visión*. España: Ediciones Cátedra.

Platería francesa del siglo XVIII en el Museo Nacional de Arte Decorativo. Historia de un recorrido, París, San Petersburgo, Buenos Aires

Lo Russo, Alejo (FFyL – UBA / Facultad de Artes – UMSA)

Producida en el taller parisino del orfebre François-Thomas Germain¹ hacia mediados del siglo XVIII, la obra *Sopera Imperial*,² del patrimonio del Museo Nacional de Arte Decorativo, formó parte del conjunto de platería encargado antes de 1757 por la emperatriz Isabel de Rusia. Conocido como el “Servicio Parisino” en la corte de los zares, el lote destinado a grandes banquetes estaba compuesto por más de quinientas piezas, entre las que destacaban por sus dimensiones y riqueza ornamental ocho soperas, cuatro de mayor tamaño y cuerpo oblongo, y otras cuatro de menores dimensiones y boca de forma más próxima al círculo. Las piezas de esta última tipología, a la que responde la sopera del Museo, estaban destinadas a servir un particular guiso de origen español conocido en los banquetes del siglo XVIII como *oille*, por lo cual eran conocidas como *pot à oille*.³

La sopera de plata sobredorada se compone de una bandeja de presentación y un recipiente con tapa exenta, configurados mediante las técnicas de fundición, repujado y cincelado. La bandeja o *presentoir* ovalada exhibe dos hileras concéntricas de canales radiales, en tanto que formas vegetales imprimen en su borde efectos dinámicos. El recipiente, de boca oval, se sustenta sobre cuatro patas con volutas y presenta a cada lado el escudo de armas imperial ruso compuesto por el águila bicéfala con las alas desplegadas que porta un cetro y un

¹ Orfebre francés, continuador del taller de su padre Thomas Germain. Desde 1748 dirigió el taller familiar, obteniendo el título de *orfèvre-sculpteur du Roi*. En 1765 fue declarado en bancarrota tras violar los reglamentos del gremio al asociarse con financieros para cobrar deudas, lo que le costó perder la protección real y su vivienda en el Palacio del Louvre. A pesar de esos reveses económicos siguió trabajando hasta aproximadamente 1780. Su producción fue valorada en el siglo XVIII por el virtuosismo técnico, los contrastes de luz y sombra y la ornamentación inspirada en la naturaleza. Su estilo respondió inicialmente a la exuberancia rococó, virando luego hacia formas más clásicas en algunos encargos tardíos.

² François-Thomas Germain (1726-1791), *Sopera con escudo imperial*, c. 1750, plata fundida, cincelada, repujada y sobredorada. Número de inventario: 1840

³ Para una historia del “Servicio Parisino” véase Perrin, 1993

orbe en sus garras, la escena de San Jorge a caballo matando al dragón en el centro y una corona en la parte superior. Las asas se configuran mediante dos sátiros niños que elevan paños con sus manos, en tanto que en la embocadura se disponen motivos vegetales similares a los de la bandeja. La tapa remata el conjunto ornamental con un *putto* que porta un halcón sobre el brazo, y dos aves muertas –un ánade y una garza– dispuestas a sus pies, sobre una formación rocosa. Tanto la bandeja de presentación como el recipiente exhiben asimismo marcas e inscripciones relativas al taller de origen y la historia institucional de la pieza.⁴

El programa iconográfico de la obra responde a dos ejes temáticos que se articulan simbólicamente: la cacería de animales silvestres y la monarquía rusa. En relación con la primera, la presencia del halcón y las aves muertas remite a la cetrería, mientras que los sátiros y los motivos vegetales refieren de forma mitológica y literal respectivamente a los escenarios naturales de estas actividades. Este asunto introduce un relato de origen de los alimentos servidos en el banquete, en tanto que las referencias imperiales aluden a la autoridad de la corte anfitriona. Asimismo, hacia entonces la cacería se configuraba como un ámbito de representación social y política de la nobleza, y su ejercicio funcionaba como un marcador de distinción jerárquica frente a otros grupos sociales. Así, la iconografía vinculada a estas temáticas –halcones, perros, animales silvestres– remitía visualmente al prestigio y la autoridad del estamento aristocrático. Este entramado de sentidos se replicaba en las ocho soperas del Servicio francés.⁵

Los registros documentales nos permiten reconstruir parcialmente la historia de la obra. Pocos datos se conocen de las circunstancias del encargo del Servicio Parisino. Los legajos del estado ruso publicados en 1907 por el barón Armin Yevgenyevich Von Foelkersam, curador entonces del *Museo del Hermitage*,

⁴ Debajo de la bandeja y del recipiente una “S” refiere a la marca del origen parisino y la marca FTG con una flor de lis al taller de François-Thomas Germain. Debajo de la bandeja se lee. “FAIT PAR F T GERMAIN SCUPT ODF DU ROY AUX GALLERIES DU LOUVRE 1759”. En ambas partes de la obra se observan asimismo números de inventario, grabados o en tinta roja, del Museo del Hermitage y del MNAD. Respecto a las marcas del Taller de François-Thomas Germain, véase Perrin, 1993.

⁵ Dos de las soperas de mayor tamaño presentan *putti* con cabras y las otras dos *putti* con perros. En cuanto a los *pot à oille*, en dos figuran *putti* con hondas, y en las restantes, entre ellas la del Museo, *putti* con halcón.

revelan que los pagos al taller de Germain comenzaron el 23 de abril de 1757 y continuaron hasta el 7 de julio de 1761. Una primera parte del servicio fue enviada a San Petersburgo en 1761, incluyéndose en el segundo y último lote al año siguiente las ocho soperas. Hacia ese año, muerta ya la emperatriz Isabel, ejercía el poder Catalina II la Grande, esposa del zar Pedro III.

El Servicio Parisino, utilizado en varias ocasiones durante el reinado de Catalina II, se fue dispersando a lo largo del siglo XIX, conservándose a inicios del XX en la colección imperial alrededor de setenta y cinco piezas del conjunto original. Respecto a las ocho soperas, ya formaban parte hacia entonces del acervo del *Museo del Hermitage*. En los años posteriores a la Revolución Rusa la venta de piezas de las colecciones estatales se efectuó mediante subastas públicas y privadas. Un inventario sin fecha obrante en los archivos del Hermitage informa que dos *pots à oille* del Servicio Parisino habían sido transferidas el 13 de julio de 1930 al *Antikvariat* –institución destinada a las ventas del acervo estatal– para su subasta.⁶ Una de las soperas no se vendió y retornó al museo de San Petersburgo, en tanto que la otra, sin datos documentados respecto a las circunstancias, terminó en la colección de la *marchand* Paula de Koenigberg, quien hacia 1939 la ofrecía a la venta en Nueva York⁷ y en 1945 la presentó en el Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires. El catálogo de la exposición daba cuenta en sus trecientas veinticuatro entradas de la extensa colección particular de la coleccionista alemana.⁸ El 7 de mayo de 1964 la obra se incorporó al acervo del Museo Nacional de Arte Decorativo mediante un decreto presidencial de aceptación del legado de María Mercedes Saavedra Zelaya.⁹

La existencia de otras dos soperas de formas y dimensiones casi idénticas a la nuestra en el *Philadelphia Museum of Art*¹⁰ y en la colección Thyssen-Bornemisza¹¹ plantea la cuestión de la atribución a Germain. La pieza de

⁶ Citado en Corbin y Malenka, 2012, p. 65.

⁷ La galería de arte *Le passé* con sede en Nueva York, propiedad de Paula de Keonigsberg, la ofrecía en venta ese año. Publicado en *Antiques*, Vol 36, dic. 1939.

⁸ La sobera se presentó en la entrada n° 236, p. 36 del catálogo.

⁹ Expediente N° 85676/63. Ministerio de Educación y Justicia. MNAD, Legajo de la obra.

¹⁰ Número de inventario 1954-81-1a-c

¹¹ Sobre esta pieza véase Müller, 1986, p. 106.

Filadelfia fue exhaustivamente analizada por Donna Corbin¹² y Sally Malenka,¹³ descartándose en razón de aspectos técnicos su originalidad. En cuanto a la sopera de la familia Thyssen-Bornemisza, un estudio encargado por los propietarios de la pieza en 2003 resultó asimismo en su carácter de réplica.¹⁴ Respecto a la del Museo, Sally Malenka, quien tuvo oportunidad de examinarla en 2009, observó que el trabajo de cincelado en nuestra pieza es de mejor calidad que el de Filadelfia. Asimismo, la conservadora destacó aspectos coincidentes entre la obra de Buenos Aires y los ejemplares originales del Hermitage como el cerif en las letras grabadas con punzón y el sobredorado mediante electrólisis realizado presumiblemente en el siglo XIX.¹⁵

Reseñas bibliográficas

Corbin, Donna; Malenka, Sally (2012). *A Magnificent Deception: the re-evaluation of a pot a oille from the Parisian Service in the collection of the Philadelphia Museum of Art*. En *The Journal of the Silver Society*, N° 28.

Exposición de obras maestras de la colección P. de Koenigsberg, Museo Nacional de Bellas Artes, 1945.

Müller, Hannelore. (1986) *The Thyssen Bornemisza Collection*, Sotheby's.

Orobitg, Christine (2023) *Chasse et construction identitaire de la noblesse: la place de la chasse dans l'éducation noble*, *Revue interdisciplinaire d'études hispaniques médiévales et modernes*, N° 44.

Perrin, Christiane (1993) *François Thomas Germain, orfèvre des rois*, Éditions d'art Monelle Hayot.

Von Foelkersam, Armin Yevgenyevich. *Inventaire de l'Argenterie Conservée dans les Garde-Meubles des Palais Impériaux, Palais d'Hiver, Palais Anitchkow et Château de Gatchino*, Vol. 2, R. Golicke & A. Willborg, 1907.

¹² Curadora del *Philadelphia Museum of Art*.

¹³ Conservadora del *Philadelphia Museum of Art*.

¹⁴ Citado en Corbin, Malenka, 2021, p 65.

¹⁵ Pontoriero, Hugo. (2009). *Conclusiones entrevista con Sally Malenka. Febrero 2009*. Legajo de la obra. MNAD.

Usos sociales del patrimonio ferroviario. Los casos del ramal Tandil - Benito Juárez

Palavecino, Valeria A. (CIEP – FCH – UNICEN / CICIPBA)
Padrón, Juan Manuel (CIEP – FCH – UNICEN / TECC – FA – UNICEN)

Introducción

393

Este trabajo busca iniciar una indagación sobre las características que adoptaron los usos sociales del patrimonio ferroviario en el sudeste bonaerense. Para esto centraremos nuestro análisis en un espacio bien delimitado: las estaciones ferroviarias intermedias ubicadas en el ramal que unía las ciudades de Tandil y Benito Juárez. Estas estaciones, denominadas Est. Gardey, Est. Vela y Est. López, están ubicadas las dos primeras en el partido de Tandil, mientras que la tercera se encuentra en el partido de Benito Juárez.

Esta indagación se inscribe en un proyecto de más largo aliento, que busca dar cuenta como el Estado y las comunidades locales construyen espacio de apropiación y tensión en torno al uso, la preservación y la interpretación de esos espacios definidos alrededor de las viejas estaciones ferroviarias. En ese sentido, en un trabajo anterior¹ indagamos sobre las políticas públicas en estos mismos espacios, su impacto en estos y la relación de las mismas con las comunidades locales. En esta ponencia se busca complejizar ese primer análisis, centrándonos ahora en un relevamiento de los usos sociales que dicho patrimonio tiene en la actualidad, así como en las condiciones que el mismo posee en nuestro presente.

En resumen, este trabajo adopta un carácter exploratorio descriptivo del patrimonio que nos proponemos, a futuro, indagar desde una mirada patrimonial amplia, que logre dar cuenta del lugar de estos espacios en los idearios comunitarios, en las políticas públicas y en su uso cotidiano.

¹ Presentado en el *Workshop El patrimonio ferroviario en el sudeste bonaerense. Estado de la cuestión, metodologías y conceptos para su abordaje*, bajo el título “El jardín de los senderos que se bifurcan... Patrimonio, políticas públicas y actores sociales en las estaciones intermedias del ramal Tandil – Benito Juárez”. Dicho encuentro fue organizado por el INHUS – UNMdP – CONICET en abril de 2025.

Algunas – breves – precisiones conceptuales y metodológicas

En primer lugar, siguiendo a autores como Prats (1998, 2003, 2004, 2005, 2006, 2011, 2012), Santana Talavera (1997), García Canclini (1999, 2005), Mantecón (1993, 2005) y Fernández de Paz (2006), entre tantos otros, entendemos al patrimonio como una construcción social, anclado en un tiempo presente y definido por un contexto particular, reconocible como dinámico, en donde el individuo y el vínculo que entabla con aquel tiene un rol central en su definición.

Esta se amplía al pensar al patrimonio ferroviario como un todo en donde confluye el patrimonio industrial, que abarca tanto la infraestructura física como la tecnología y los procesos asociados; un patrimonio arquitectónico, que según Jorge Tartarini incluye los edificios de estaciones, talleres y otras edificaciones, analizadas desde una mirada arquitectónica y de sus funciones, y que en una versión más amplia podría incluir la red ferroviaria, su infraestructura y los elementos anexos como puentes, tanques de agua, vías, entre otros; y un patrimonio cultural, que da cuenta de la memoria colectiva, la identidad local y la formación de comunidades y poblados en torno a las estaciones y nudos ferroviarios. En resumen, Tartarini define el patrimonio ferroviario como un conjunto de vestigios materiales interrelacionados, que funcionan como legado patrimonial, resaltando su valor histórico debido al impacto en el paisaje cultural de los territorios donde se desarrolló el ferrocarril. Destaca, además, la integración de los aspectos materiales con los inmateriales, remarcando que el patrimonio ferroviario no se limita únicamente a los edificios y objetos físicos, sino que también enlaza memorias, prácticas sociales, valores e identidades (Tartarini, 2007).

Por otro lado, entendemos por usos sociales del patrimonio a cómo las sociedades se apropian, interpretan y utilizan su herencia cultural en la vida cotidiana, vinculándola con procesos de identidad, memoria, desarrollo y participación social. Néstor García Canclini los planteó como una aproximación que vincula el patrimonio con identidades, tradiciones y procesos como el turismo, el desarrollo urbano, la mercantilización y la comunicación masiva, resaltando su dimensión social y simbólica más allá del valor meramente conservacionista o monumentalista (García Canclini, 1999; Durham, 1998).

El sistema ferroviario bonaerense y su estado de conservación: el caso de las estaciones ferroviarias

Jorge Tartarini ha presentado, en 2007, un completo análisis sobre la situación de las estaciones ferroviarias en la provincia de Buenos Aires. Según este relevamiento, que cubría 571 estaciones de un total de 772 presentes en el territorio provincial, el autor encontraba que solo un 36% de las mismas se encontraban en uso ferroviario, siendo este cotidiano o, en muchos casos, solo esporádico, limitado al paso de algún tren de cargas. Un porcentaje similar correspondía a estaciones utilizadas como viviendas permanentes, sin un criterio jurídico claro de esa ocupación, pero en muchos casos si relacionado a los antiguos jefes de esos espacios. Porcentajes menores –entre 1 y el 5% a– corresponden a otros usos: administración estatal (generalmente municipal); actividades culturales y educativas; asociaciones locales de esparcimiento; espacios de salud, etc. (2007, pp. 479-480).

El otro dato relevante que presenta Tartarini, y que nos es de relevancia en este trabajo, es lo que denomina el estado de conservación, para lo cual determina tres grados de deterioro de dichos espacios:

Deterioro alto: Cuando la estación presenta problemas de conservación importantes que justifican intervenciones de magnitud, tanto en su exterior como en su interior, que demandan trabajos de restauración.

Deterioro medio: Se trata de deterioros que afectan parcialmente la integridad constructiva y la unidad de lectura de la estación, que exigen trabajos especializados de mediana envergadura.

Deterioro bajo: Inmuebles sobre los que deben practicarse intervenciones de escasa magnitud, y que generalmente se dirigen a solucionar deterioros puntuales y superficiales. (pp. 480-481)

Bajo estos parámetros, el autor identifica un 48% de estaciones con deterioro medio, un 36% con deterioro alto y solo un 16% con deterioro bajo. Esto se debe en general más a la calidad de los materiales de origen o al mantenimiento que le han dado sus ocupantes, que a políticas de mantenimiento sistemáticas, ausentes a lo largo del tiempo y no solo con el retiro de dichos espacios del estado activo.

Aquel 36% de deterioro alto se debe, en general, a quedar relegadas a parajes rurales alejados y poco habitados, o a urbanizaciones precarias (p. 481).

En esta realidad provincial compleja se inscriben los tres casos de análisis que presentamos en este trabajo.

El ramal Tandil – Benito Juárez y sus estaciones intermedias

El 2 de noviembre de 1882 el Poder Ejecutivo provincial fue autorizado por las Cámaras Legislativas por Ley de esta fecha a mandar practicar los estudios necesarios relativos a la construcción de una vía férrea que uniera los pueblos de Tandil y Benito Juárez. La misma había sido solicitada por los terratenientes de la región, que esperanzados en la promesa de que la línea que llegaba hasta la localidad serrana alcanzara Bahía Blanca, buscaban apurar su extensión hasta Juárez. Estos estudios fueron realizados por ingenieros del F.C. del Oeste, que luego de analizar tres posibles trazas, optan por la actual. El Directorio del F.C. del Sud se compromete a realizar la obra sin garantía y sin subvención, práctica común en la época, y que mostraba la confianza en un trazado que, en términos económicos, se mostraba promisorio.

Las Cámaras legislativas de la provincia sancionaron las leyes de concesión el 23 de agosto de 1883, y el 15 de septiembre se firmó el contrato con la empresa F.C. del Sud. Recién en marzo de 1885 fueron liberados los 85 kilómetros del tramo al servicio público, contando en su recorrido con tres estaciones intermedias: Pilar y Vela (Partido de Tandil) y López (Partido de Benito Juárez). Pilar se convertiría en Est. Gardey en agosto de 1895, también por ley provincial.

Las estaciones de este ramal tendrán, a lo largo del siglo XX, una fuerte impronta agrícola ganadera, siendo el despacho de granos la actividad principal de las mismas. De igual forma, su importancia poblacional fue en crecimiento a lo largo del siglo, aunque con suerte dispar: mientras que las localidades del partido de Tandil tuvieron un crecimiento sostenido, la localidad juarense fue más modesta en términos demográficos. En el caso de Estación Vela – y su pueblo contiguo, María Ignacia – sus habitantes solicitaron en varias ocasiones en la primera mitad del siglo XX la posibilidad de crear un partido con cabecera en el pueblo, a partir

de retirar tierras a los partidos de Tandil y Benito Juárez, pedidos que fueron negados por el gobierno provincial.

El servicio ferroviario estuvo activo hasta comienzos del nuevo milenio, y salvo algunas experiencias muy puntuales, en las primeras décadas del nuevo milenio dejaron de prestar servicio las estaciones para fines comerciales. Como experiencia aislada encontramos el “Tren turístico” en 2014, que unía Tandil con la Est. Vela, con parada en Gardey, pero que dejaría de funcionar en 2016, durante el gobierno de María Eugenia Vidal.

Los casos estudiados

Para un análisis de cada uno de los casos proponemos el siguiente análisis de cada estación:

- 1 – Descripción y funcionalidad actual de la estación, tomando en cuenta los siguientes indicadores: funcionalidad histórica o actual; estado de operatividad; entorno territorial; tipo de objeto patrimonial; uso actual del patrimonio; estado de conservación; impacto en el desarrollo local; accesibilidad y conectividad.
- 2 – Bienes muebles identificados y descripción general: Edificio central; Depósitos; Refugio de maquinarias; Tanques de agua; Cabinas de señales; Garitas; Casillas de basculas; Bloques sanitarios; Viviendas para personal jerárquico y empleados; Aljibes y cisternas; Molinos de viento; Puentes ferroviarios y peatonales; Vías y señalización; Embarcadero.
- 3 – Imágenes de las estaciones y los espacios circundantes.

Est. Gardey:

Descripción y funcionalidad actual de la estación

Dimensión	Descripción
Funcionalidad histórica o actual	Estación de pasajeros y carga (agrícola ganadera)
Estado de operatividad	No operativo
Entorno territorial	Pueblo chico
Tipo de objeto patrimonial	Inmuebles y vías
Uso actual del patrimonio	Cultural, residencial y productivo
Estado de conservación	Parcialmente restaurado, intervenido sin criterios
Impacto en el desarrollo local	Turismo, revitalización urbana
Accesibilidad y conectividad	Acceso adecuado, sin señalización

Bienes muebles identificados y descripción general

Edificio central: en buen estado general, ocupado por una biblioteca popular (sala de espera) y de una vivienda particular;

Depósitos: 3 (tres), dos de chapa en uso y una de material;

Refugio de maquinarias: no posee;

Tanques de agua: 1 (uno), en condiciones regulares;

Cabinas de señales: no posee;

Garitas: no posee;

Casillas de basculas: no posee;

Bloques sanitarios: posee, habilitados para el uso;

Viviendas para personal jerárquico y empleados: 2 (dos), en uso particular;

Aljibes y cisternas: posee, aunque no está habilitada para el uso;

Molinos de viento: inhabilitado;

Puentes ferroviarios y peatonales: no existen;

Vías y señalización: posee, en estado de parcial abandono;

Embarcadero: no posee;

Descripción general: el espacio de la estación está en buen estado, con un amplio espacio de recreación (cancha de futbol, juegos de niños, parrillas, aparatos de entrenamiento) en el frente; y una zona dedicada a la cría de animales (cerdos y vacas) por detrás de la estación.

Imágenes de las estaciones y los espacios circundantes



Descripción y funcionalidad actual de la estación

Dimensión	Descripción
Funcionalidad histórica o actual	Estación de pasajeros y carga (agrícola ganadera)
Estado de operatividad	No operativo
Entorno territorial	Pueblo grande
Tipo de objeto patrimonial	Inmuebles, vías y maquinarias
Uso actual del patrimonio	Cultural, residencial y productivo
Estado de conservación	Parcialmente restaurado, intervenido sin criterios
Impacto en el desarrollo local	Revitalización urbana, identidad local
Accesibilidad y conectividad	Acceso adecuado, sin señalización

Bienes muebles identificados y descripción general

Edificio central: en buen estado general, ocupado por un centro cultural (Juan Ignacio Irazusta) y la sede de la Escuela de Educación Primaria para Adultos (EEPA) Nro. 705; y la radio FM 103.9 María Ignacia

Depósitos: 5 (cinco), 4 de chapa (uno de ellos intervenido sin criterio alguno) y 1 (uno) de material;

Refugio de maquinarias: no posee;

Tanques de agua: 2 (dos), en condiciones regulares;

Cabinas de señales: posee, en condiciones regulares;

Garitas: no posee;

Casillas de basculas: no posee;

Bloques sanitarios: posee, aunque no habilitados para el uso;

Viviendas para personal jerárquico y empleados: 2 (dos), en uso particular;

Aljibes y cisternas: posee, aunque no está habilitada para el uso;

Molinos de viento: no se observan rastros;

Puentes ferroviarios y peatonales: no existen;

Vías y señalización: posee, en estado regular;

Embarcadero: 1 (uno), en estado regular;

Descripción general: el espacio de la estación está en estado regular, con espacios verdes abandonados y algunos espacios de cría de animales (cerdos)

Imágenes de las estaciones y los espacios circundantes



Est. López

Descripción y funcionalidad actual de la estación

Dimensión	Descripción
Funcionalidad histórica o actual	Estación de pasajeros y carga (agrícola ganadera)
Estado de operatividad	No operativo
Entorno territorial	Pueblo chico
Tipo de objeto patrimonial	Inmuebles y vías
Uso actual del patrimonio	Residencial y productivo
Estado de conservación	En ruinas, intervenido sin criterios, en proceso
Impacto en el desarrollo local	Sin impacto
Accesibilidad y conectividad	Acceso adecuado, sin señalización

Bienes muebles identificados y descripción general

- Edificio central: en mal estado general, sin techos y con paredes caídas; solo en uso un sector reacondicionado para una vivienda particular;
- Depósitos: no posee, solo quedan rastros materiales de ellos;
- Refugio de maquinarias: no posee;
- Tanques de agua: 1 (uno), en condiciones regulares;
- Cabinas de señales: no posee;
- Garitas: no posee;
- Casillas de basculas: no posee;
- Bloques sanitarios: abandonados, en muy malas condiciones;

Viviendas para personal jerárquico y empleados: 1 (una), en estado de abandono;

Aljibes y cisternas: no posee;

Molinos de viento: no se observan rastros;

Puentes ferroviarios y peatonales: no existen;

Vías y señalización: posee, en estado de abandono;

Embarcadero: 1 (uno), en estado de abandono

Descripción general: espacio de la estación en total abandono, con múltiples espacios de cría de cerdos y ganado vacuno; en el frente de la estación se intentó diseñar un espacio de parrillas y esparcimiento, muy limitado.

Imágenes de las estaciones y los espacios circundantes



Algunas consideraciones finales

En este apartado final, y como propuesta preliminar, queremos marcar al menos cuatro cuestiones que, del análisis antes expuesto, pueden desprenderse:

1 – Siguiendo los criterios de Tartarini, expuestos anteriormente, podría plantearse que Estación López se encuentra con un deterioro alto, mientras de Gardey y Vela poseen deterioro bajo – siempre que tomemos como referencia el edificio principal –.

2 – En términos de la valoración paisajista ambiental, el caso de la estación Gardey es el más disruptivo, pues la amplia intervención del espacio circundante ha modificado significativamente el aspecto original de la estación, muchas veces sin criterio claro alguno.

3 – En el caso de la estación de López, se debe destacar el abandono general del espacio, y un fuerte uso productivo (cría de animales) que no parece tener regulación alguna, con escasa intervención estatal en el espacio.

4 – En cuanto a la valoración histórico-testimonial, queda abierta la pregunta de qué significa este espacio ferroviario para cada una de las comunidades...

Bibliografía

Fernández de Paz, E. (2006). “De tesoro ilustrado a recurso turístico: el cambiante significado del patrimonio cultural”, en Pasos Revista de Turismo y Patrimonio Cultural, vol. 4. Nº 1.

García Canclini, N. (1999). “Los usos sociales del Patrimonio”, en E. Aguilar Criado, *Patrimonio Etnológico. Nuevas perspectivas de estudio*. Andalucía: Consejería de Cultura, Junta de Andalucía.

García Canclini, N. y Rosas Mantecon, A. (2005). “Políticas culturales y consumo cultural urbano”, en N. García Canclini (coord.), *La antropología urbana en México*. México: Fondo de Cultura Económica/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Universidad Autónoma Metropolitana

Mantecon, A. (1993). “Globalización cultural y antropología”, en Revista Alteridades, 3 (5), México.

----- (2005). “Las disputas por el patrimonio. Transformaciones analíticas y contextuales de la problemática patrimonial en México”, en N. García Canclini (coord.) *La antropología urbana en México*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes-Universidad Autónoma Metropolitana- Fondo de Cultura Económica.

Prats, Ll. (1998). “El concepto de patrimonio cultural”. En Política y Sociedad, 27, 63-76.

----- (2003). “Patrimonio + Turismo= ¿desarrollo?”, en Pasos. Revista de Turismo y Patrimonio Cultural, vol 1, Nº 2, Tenerife.

----- (2004). *Antropología y patrimonio*. Barcelona: Ariel [1 edición 1997]

----- (2005). "Concepto y gestión del patrimonio local", en Cuadernos de Antropología Social, Nº 21, Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires.

----- (2006). "La mercantilización del patrimonio: entre la economía turística y las representaciones identitarias", en PH Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, Nº 58, Sevilla.

----- (2011). "La viabilidad turística del patrimonio". Pasos. Revista de Turismo y Patrimonio Cultural, 2 (9), 249-264.

----- (2012). "El patrimonio en tiempos de crisis". En Revista Andaluza de Antropología, 2, 68-85.

Santana Talavera, A. (1997). *Antropología y turismo. ¿Nuevas hordas, viejas culturas?* Barcelona: Ariel.

Tartarini, J. (2007). Arquitectura ferroviaria en la Provincia de Buenos Aires. En: López, M. y Jorge E. Wandell (comps.). *Nueva historia del ferrocarril en la Argentina. 150 años de política ferroviaria*. Lumiere.

Políticas públicas y articulación intraestatal: las condiciones de las capacidades estatales como factor determinante para el análisis

Rivarola, Larisa (GETEA – FFyL – UBA)

404

Introducción

En el marco de una investigación actualmente en desarrollo en torno a las políticas culturales sectoriales y la legislación de artes escénicas, que se inició con un análisis del proceso de elaboración, sanción y vigencia de la Ley Nacional de Teatro N° 24800/1997, emergió un elemento central para nuestro trabajo: la concepción del Estado como agente activo dentro del ámbito artístico y cultural. En dicho agente vislumbramos una cuestión determinante para el análisis: la observación de las condiciones en las que el aparato estatal se encuentra para reflexionar en torno a sus posibilidades respecto del diseño, elaboración y ejecución de políticas públicas. Para ello partimos de un trabajo de Ricardo Sidicaro (2001) en torno a las crisis del Estado, en el cual aborda las capacidades estatales, el intervencionismo estatal en términos de etapas y las particularidades de ese intervencionismo. En ese sentido, entendemos por “capacidad estatal” a los diversos atributos del Estado para dar respuesta a los problemas públicos, con el fin de promover y conducir su desarrollo para alcanzar diversos objetivos.

Entonces, y para pensar en el rol activo del Estado a partir de sus capacidades, observamos, como ejemplo de una política pública, un programa desarrollado por un organismo público en un período en particular. El programa referido es un concurso dirigido a maestros y maestras de escuela, cuyos seleccionados y seleccionadas pudieran participar en un curso de títeres en la ciudad de Buenos Aires. Fue llevado adelante en 1943 por el Instituto Nacional de Estudios de Teatro durante el período de su creación y primera década de existencia (1936 - 1946). Esta acción implicó un cambio de eje en la política cultural pública a partir de la refuncionalización del teatro para niños como herramienta educativa. (Leonardi, 2023). Encontramos en ella, un ejemplo de articulación intraestatal e interinstitucional entre áreas y organismos públicos que da cuenta de una

necesaria puesta en relación entre el contexto histórico-político y la historia interna de las políticas públicas para un análisis profundo. Para ello tomamos la perspectiva metodológica de Osvaldo Pellettieri (2002) que plantea dos ejes, uno diacrónico y otro sincrónico cuyo vínculo articula la historia interna (la evolución de las formas) en contacto con la historia externa (la serie social). En resumen, en el eje diacrónico ubicamos a los factores externos que inciden en los procesos, las herramientas que el Estado desarrolla en virtud de las condiciones en que este se encuentra en un contexto social e histórico y en un eje temporal determinado. Luego, el eje sincrónico: los factores internos que constituyen las normas o los instrumentos de intervención estatal considerando elementos previos, antecedentes y actores intervinientes. Pellettieri propuso una dialéctica aún productiva y vigente.

Para el siguiente desarrollo, invertiremos los términos de exposición habitual, por lo que iremos de lo particular a lo general, entendiendo que será más didáctico a los fines de aquello de lo que nos interesa dar cuenta. Entonces, primero describiremos la política pública referida (1), luego detallaremos los agentes que intervinieron en su diseño e implementación (2) a partir de su relevancia; y por último, desarrollaremos algunas observaciones en torno a las posibilidades de su puesta en marcha en virtud de las condiciones del Estado (3) para llevarla adelante. Este recorrido nos permitirá, luego, plantear algunas conclusiones parciales respecto de por qué las condiciones de las capacidades estatales constituyen un factor determinante para un análisis preciso.

1. La política pública

La política pública que tomamos como caso de análisis para desarrollar interrogantes y ensayar algunas posibles respuestas es la realización de un concurso de títeres para maestros y maestras de escuelas primarias de la ciudad de Buenos Aires cuya convocatoria se realizó en 1943. Los seleccionados realizaron un curso de títeres dictado por el reconocido poeta y titiritero Javier

Villafañe¹. Este taller consistía en aprender a hacer un títere, vestirlo, manejarlo y representar una comedia en un teatro construido, de manera sencilla, con madera terciada, lona y arpillera. El objetivo central del programa era promover, luego, la enseñanza de esta disciplina a las alumnas y alumnos de las escuelas primarias de la ciudad² para que, posteriormente, realizaran funciones con títeres modelados, pintados y vestidos por ellas y ellos. Además, se representarían obras escritas por las y los mismos escolares. Al mismo tiempo y como parte de la misma política pública de difusión del teatro de títeres, en distintos barrios de la ciudad, y con un predominio de uso de espacios al aire libre, se representaron espectáculos gratuitos por el Teatro La Andariega (que dirigía el mismo Javier Villafañe junto a Juan Pedro Ramos desde 1935) destinados al público en general. Finalmente y dentro de este mismo programa, que tenía centralmente destinatarios porteños, se contemplaba la distribución, en las escuelas primarias de otras provincias, el ejemplar de *Titirimundi*, una publicación que contenía las instrucciones necesarias para que en cada escuela alumnos y alumnas pudieran construir un teatro de títeres, manejar los muñecos, y representar, preferentemente, obras escritas por las y los alumnos, con la sugerencia de inspirarse cuando fuera posible, en temas del folklore local o en tradiciones argentinas. Hasta aquí la política en sí. A continuación, veamos qué agentes intervinieron en su instrumentación.

2. Agentes intervinientes

El Instituto Nacional de Estudios de Teatro (INET) hasta el Decreto N° 531 del 1 de agosto de 2025 era una institución estatal creada en 1936, pionera en la promoción de la actividad teatral nacional. Dicho decreto eliminó el Instituto y, a la fecha, aún no se ha transformado en un programa (como se prometió a sus autoridades). Hoy es un raro aviso porque como institución pública no tiene

¹ Javier Villafañe (1909-1996). Poeta, narrador, ensayista y titiritero. En 1933 creó su célebre personaje Maese Trotamundos y la carreta *La Andariega*, en la que comenzó a recorrer diversas ciudades y pueblos. En 1940 la Comisión Nacional de Cultura le asignó una beca para continuar con su labor de divulgación de la actividad titiritera a lo largo del país. Publicó, entre otros, el libro *Teatro de títeres*, integrado por obras para niños que se representaron en *La Andariega*. En 1967 debió abandonar el país en el marco de una dictadura militar y no retornaría sino hasta 1984.

² Nota en diario La Prensa, 1943.

entidad pero su patrimonio existe y espera por protección. Entonces, como la coyuntura actual es en exceso dinámica nos referiremos al INET hasta tanto su existencia legal se defina.

Dicho esto, el INET ha tenido, desde sus inicios, una vida activa en la gestión pública de las artes escénicas en general y del teatro en particular. Es un organismo pionero en la investigación teatral 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. En este instituto se desarrolló el programa de difusión de teatro de títeres cuya acción (el concurso) describimos anteriormente. La institución se ubicaba bajo la órbita del Ministerio de Justicia e Instrucción pública; y del mismo modo, como el nombre lo indica, todo el sistema educativo público nacional, además del judicial.

Entonces, el concurso referido fue desarrollado desde el Estado por el Ministerio de Justicia e Instrucción pública, estableciendo relaciones entre orgánicas entre el Consejo Nacional de Educación, la Comisión Nacional de Cultura, el Instituto Nacional de Estudios de Teatro, las escuelas primarias, las y los docentes. Tenemos aquí una articulación intraestatal e interinstitucional. Desde la sociedad civil se involucró a los alumnos y alumnas, sus familias y a los artistas titiriteros. A ello, sumamos a los agentes que participaron de manera indirecta de la acción; nos referimos a aquellos vinculados a la utilización de los insumos necesarios para llevar a cabo la tarea práctica específica de confección de títeres (pinturas, telas, maderas, lienzos, hilos, agujas y todo lo necesario para construir los títeres y sus retablos) y también, lo vinculado al rubro gráfico en cuanto al diseño, impresión y distribución de la revista Titirimundi.

En cuanto al Estado, específicamente, consideramos importante dos cuestiones: por un lado las condiciones de la estructura estatal que permiten su accionar de manera integral. Tomando la perspectiva del sociólogo Ricardo Sidicaro (2001) respecto de las etapas de intervención. Según él, en 1943 estamos en la primera etapa de intervencionismo estatal (1930 - 1955). Si nos enfocamos en las condiciones previas a 1943 (año de desarrollo del concurso) y luego a los años posteriores podemos decir fue una etapa en la que se dio una tendencia a la ampliación de las capacidades burocráticas del Estado con, según Sidicaro, modos

de accionar *“propios de las gestiones modernas de los asuntos públicos (...) inspirados en lo que al respecto se hacía en los países más avanzados.”* (2001: 25).

Sobre los años previos y posteriores a 1943, agreguemos las siguientes precisiones para diferenciar, según Sidicaro, las formas de intervención dentro de esta primera etapa. El intervencionismo estatal de los '30 preservó los intereses de los grandes propietarios rurales, mientras que luego de 1943 la expansión del intervencionismo estatal priorizó el desarrollo industrial y la mejora de las condiciones de vida de los sectores asalariados y de aquellos sectores empobrecidos. A la vez, es relevante pensar en las concepciones del arte y la cultura de principios de los años 40 desde una perspectiva de la gestión de gobierno. Nos referimos a que la Comisión Nacional de Cultura, organismo responsable de la política que observamos, responde a un tipo de reformas administrativas llevadas adelante durante la década del 30, cuando se creaban comisiones específicas para tratar demandas presentes en la agenda pública con el fin de diseñar soluciones que pudieran traducirse en iniciativas parlamentarias. En dichas iniciativas encontramos evidencia de una mirada conservadora, si observamos por ejemplo las discusiones parlamentarias en torno a la sanción de la Ley N° 11723/1933. Allí se afirmaba que la cultura es “un bien”, y por ello es relevante su protección en virtud de la titularidad que el sujeto creador tiene sobre ese bien, titularidad que es relevante para la época por lo que demanda una regulación estatal que debe protegerla. Acá es posible advertir una concepción liberal sobre el ser humano y sobre las producciones culturales y artísticas.

Volviendo a la política que tomamos como ejemplo, esta se desarrolló en la denominada etapa fundacional del organismo, su primera década de vida (1936 - 1946) según refieren Laura Mogliani y Nicolás Ricatti (2023). Y es, también, en 1943 cuando se produjeron dos cambios paradigmáticos y significativos en la gestión de la política cultural pública: el primero fue la difusión del teatro en la clase obrera; y el segundo, la refuncionalización del teatro para niños como herramienta educativa. En sentido de esta última acción, consideramos al concurso de títeres descrito como una herramienta cultural, interdisciplinaria, y también intersectorial que determinó, que en 1944, se creara un Teatro

Nacional de Títeres. Aquí, agregamos una caracterización fundamental para pensar, a posteriori, las políticas públicas orientadas a las artes escénicas: en el INET observamos una perspectiva amplia respecto de lo que hoy llamamos “artes vivas”, o bien, “artes escénicas” que evidencia que quiénes conformaron nuestro pasado teatral, amén de sus diversos posicionamientos ideológicos tenían una concepción muy abarcativa y no sectorial entre prácticas artísticas que hoy se apoyan, y/o se intentan defender, de modo sectorial. Ejemplo de esta perspectiva amplia es que la institucionalización de la cultura por parte del Estado nacional según consigna Yanina Leonardi (2023) luego de la creación de la Comisión Nacional de Cultura en 1933 y del INET en 1936 dio vida, además y bajo su órbita, a nuevas instituciones. Entre ellas podemos mencionar: la biblioteca teatral especializada, el Archivo Teatral Argentino, el Teatro Nacional de Comedia (1936) y el Museo Nacional del Teatro (1938). También se desarrollaron ciclos de conferencias y cursos de especialización vinculados a la promoción de la actividad escénica nacional.

3. Intervención estatal en contexto

Ahora bien, ¿cuáles son las condiciones en que el Estado interviene? En cuanto a la década del '40, si bien se la define por la emergencia del peronismo en 1946, es importante destacar que ello estuvo íntimamente vinculado con la toma del poder por el Grupo de Oficiales Unidos (GOU) en 1943³ puesto que la orientación política de dicha gestión se mantuvo al ser elegido Juan D. Perón como presidente. Nos referimos a que muchas acciones del GOU se ejecutaron durante las dos presidencias peronistas a través de los planes quinquenales (Leonardi, 2012; 2019). De hecho, una de las innovaciones del GOU fue la centralidad de la planificación en la gestión del Estado, determinando las líneas de acción a seguir, los organismos encargados de cada articulación y el personal técnico adecuado (Berrotarán, 2004). Esta forma de planificación estratégica es fundamental para entender las políticas públicas de estas décadas, y las posteriores también.

³ Golpe de estado del 4 de junio.

Luego, otra cuestión de relevancia para comprender las capacidades estatales son las particularidades financieras de la década del '40, de las que destacamos lo siguiente: el déficit del tesoro nacional obligó a tomar crédito, aumentando la deuda pública. El contexto bélico externo obligó a muchos países a cerrar las importaciones. Esto implicó que no se pudo exportar la cosecha, reduciendo la recaudación aduanera. Entonces, el Estado absorbió el saldo sin colocar, sosteniendo así la economía nacional. En ese marco, y en términos de planificación económica, se definió un nuevo programa de ahorro y se designó una Comisión Asesora Financiera⁴. Al mismo tiempo y para aliviar la carga de estas restricciones, se instrumentaron acciones destinadas a aliviar el peso económico sobre las clases trabajadoras. Se estableció la rebaja del precio de artículos de primera necesidad y de los alquileres; y se decretó una bonificación salarial⁵. Esto último, además, fue reiterado en más de un ejercicio.

Estas particularidades financieras nos llevan directamente a una última cuestión de gran importancia: el presupuesto nacional. Recordemos que bajo la órbita del Ministerio de Justicia e Instrucción Pública se encontraban todos los organismos de cultura: la Comisión de Bibliotecas Populares, las Escuelas Industriales y de Artes y Oficios, las Bibliotecas de todo el país, la Escuela Superior de Bellas Artes, la Escuela Nacional de Artes de la Capital Federal, la Escuela de Artes Decorativas, los Museos Nacionales, la Biblioteca Nacional, la Comisión Nacional de Museos y Lugares Históricos; y dado que sus presupuestos incluyen los sueldos docentes y de todo su personal así como gastos de funcionamiento, su relevancia para el análisis entendemos que es vital, y vale mencionarlo.

Por otra parte, conforme advierte Silvia Saítta (2012) recordemos que estamos en una década caracterizada por una importante heterogeneidad intelectual y cultural, de grandes antinomias profundizadas durante los gobiernos peronistas, y con profundos cambios en la relación entre el Estado y el campo cultural a partir de múltiples cambios en la práctica política. Agregamos, además, la histórica centralidad de la cultura como medio de transmisión o de introducción ideológica

⁴ Decreto del 6 de julio de 1943.

⁵ Decreto N° 2015 del 3 de junio de 1943.

y de la proliferación de publicaciones que operaron como espacios de comunicación, difusión y discusión en torno a múltiples perspectivas.

Algunas observaciones finales

411

Planteamos que observar las condiciones de las capacidades estatales es un factor determinante para el análisis de las políticas públicas orientadas al fomento de la actividad cultural en general. Ello es ostensible cuando contextualizamos una política pública, en este caso, el concurso de títeres. En dicho sentido, la perspectiva de Osvaldo Pellettieri respecto de los ejes diacrónico y sincrónico sigue siendo altamente productiva en tanto nos permite poner en relación, por un lado, el concurso de títeres como parte de otras acciones en materia cultural llevadas a cabo durante 1943, que integraron un proceso previo de organización y gestión previo al desarrollo del primer gobierno de Juan Domingo Perón en 1946. Nos referimos a acciones que fueron instaladas por el peronismo pero es este el que las incorpora a su plan de políticas públicas, profundizando sus niveles de organización. Esto se observa en otras acciones del INET durante su primera década de vida. Según afirmaciones de Yanina Leonardi (2023) existe una continuidad con el pasado, incluso de su sistematización en virtud del funcionamiento del campo cultural porteño del período. Por otro lado, pensamos en la creación del Teatro Nacional de Títeres, posterior al concurso descripto, y de la promoción y apoyo de la disciplina (los títeres) por parte del INET, así como su relevancia en la formación artística de la época (antes y después de 1943, y con los cambios positivos que observamos), lo que se ve en los contenidos curriculares de la institución faro en la educación artística porteña como lo fue el Instituto Vocacional de Arte Manuel José de Labardén.

Entonces, retomando el rol del Estado en Argentina, y en palabras de Ricardo Sidicaro:

“En el plano estatal se cristalizan las anteriores y presentes relaciones de fuerza entre los actores sociales existentes en una sociedad y cuando se propone cambios de sus estructuras legales y administrativas se está planteando una lucha de poder para modificar sus orientaciones inmediatas y futuras. Lo que pueden parecer debates técnicos sobre las instituciones son, en realidad, la expresión de conflictos

de intereses que involucran muchos más aspectos que los explícitamente enunciados.” (2001: 24)

Lo que nos interesa destacar con la cita anterior es que en el estudio de la política cultural pública, es vital dar cuenta de la modalidad organizativa del Estado y de cuál es la dimensión del mismo para comprender qué posibilidad tiene de intervención en un territorio a partir de la condición de sus capacidades. Pero también, es necesario incluir en el análisis, cuál es la concepción de lo público para quienes habitan el Estado en determinado momento. Con esto último nos referimos a quiénes, en términos de clase, administran el aparato estatal, pues ello determinará a favor de quienes o de qué intereses se producirá la intervención pública.

En la acción utilizada en este trabajo como ejemplo, son relevantes las concepciones sobre el arte y la cultura en general, y sobre el teatro en particular, de las décadas del '30 y del '40. En la primera, estamos más cerca de un período donde la cultura es el instrumento de una clase que impone conocimientos y contenidos sobre las mayorías populares que de la conquista de derechos; si bien es imposible no reconocer que la Comisión Nacional de Cultura sentó las bases de una política cultural que empezó a valorar a la producción artística e intelectual por primera vez. Entendemos que legislar sobre ello es una manera de legitimar ese valor, institucionalizando una práctica. Y en ese sentido, el hecho de que la agencia estatal destinada a la Cultura emergiera de la Ley de Propiedad Intelectual, dependiente del Ministerio de Justicia e Instrucción Pública sintetiza múltiples aspectos que dan cuenta del carácter de propiedad, en tanto autoría, con el que se concebía a la actividad intelectual, y que dominaba la mirada sobre las expresiones culturales y se hacía extensiva a la práctica artística. Y en la misma dirección, recordemos que junto al Registro Nacional de la Propiedad Intelectual (RPI) que se creó en 1933, la Comisión Nacional de Cultura (CNC) se constituyó en autoridad evaluadora frente las denuncias de reproducción indebida de obras producto de la creación intelectual y artística. Es decir que el RPI y la CNC son los instrumentos del Estado para salvaguardar el “derecho moral” de una obra; recordemos la ya aludida concepción liberal sobre la producción cultural y artística.

En la década del '40, con el gobierno del GOU y el posterior advenimiento del peronismo, amén del cambio de perspectiva en el objetivo de la intervención estatal, ésta continuó creciendo. Ejemplo de esto último es la autonomía que cobra, en 1948, la cartera educativa, al salir de la órbita del Ministerio de Justicia produciéndose una expansión del sistema educativo, con el consiguiente aumento de la matrícula en todos los niveles al mismo tiempo que disminuyó la tasa de analfabetismo.

Como referimos al inicio, estamos en la primera etapa de intervencionismo estatal, en la que aparecieron las primeras instituciones de regulación de la economía que permitieron la construcción del Estado moderno. Podemos afirmar que, el denominador común de esta etapa, en términos analíticos, es que tanto por derecha, centro o centro izquierda, prevaleció una ininterrumpida ampliación de las capacidades burocráticas estatales. Aspecto fundamental para analizar toda forma de intervención estatal.

Para finalizar, sostenemos que las políticas públicas tienen un papel instrumental para el cumplimiento de los objetivos básicos del bien común y de satisfacción de las necesidades de una sociedad; la discusión central que nos interesa aquí es quién o quiénes definen cuáles son esas necesidades públicas, en tanto, ello determinará al servicio de qué intereses serán colocadas las capacidades estatales.

Referencias bibliográficas

Berrotarán, P. (2004). La planificación como instrumento: políticas y organización en el Estado peronista (1946-1949). P. Berrotarán, A. Jáuregui y M. Rougier (Eds.). *Sueños de bienestar en la Nueva Argentina. Estado y políticas públicas durante el peronismo 1946/1955*. Imago Mundi, pp. 15-45.

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 Laura Mogliani. - 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Ministerio de Cultura de la Nación.

Leonardi, Y. (2019). De la legitimación a la profesionalización: los teatros vocacionales durante el primer peronismo. *Revista Teatro XXI*, nº35, pp. 71-84.

Leonardi, Y. (2012). Experiencias artístico-educativas para los obreros durante el primer peronismo. *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*. París: CERMA-MASCIPO, pp. 1-18.

Mogliani, 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 Laura Mogliani. - 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Ministerio de Cultura de la Nación.

Pellettieri, O. (2002). Modelo de periodización del teatro argentino. *Historia del Teatro Argentino en Buenos Aires*, volumen II, Buenos Aires: Galerna, pp. 13-37.

Rivarola, L. (2024). El presupuesto de la Comisión Nacional de Cultura: desde los inicios hasta el gobierno del GOU (1933-1945). *3º JOAE-IHAAA: Jornadas de Investigación en Artes Escénicas del Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano: FDA-UNLP: Poéticas escénicas al des-borde de la confusión / Pablo Ceccarelli [et al.]*; Coord. Gral.: Germán Casella; Ed.: M. Eugenia Bifaretti. La Plata: UNLP. Facultad de Artes, Libro digital.

Rivarola, L. (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. (inédita).

Sáitta, S. (2012). La cultura, 1930-1960. Alejandro Cattaruzza (coord.) *Argentina. Mirando hacia adentro*. Tomo IV. 1930/1960 de América Latina en la historia contemporánea dirigida por Jorge Gelman. Fundación MAPFRE/Taurus, pp. 245-310.

Sidicaro, R. (2001). *La crisis del Estado*. Libros del Rojas. Buenos Aires: UBA.

Hospital Borda: un llamado a la nueva censura

Rodríguez Romero, Matías German (IEV – FFHA – UNSJ / CONICET)

415

Cuando Carmen Guarini y Marcelo Céspedes estrenaron en 1986 el documental *“Hospital Borda: un llamado a la razón”*, eran conscientes del contenido politizado de su documental, como eco de una dictadura reciente y a contramano de las producciones internacionales de despolitización de la psiquiatría (Ahlzweig, 2012). Era un documental crudo e incómodo que interpelaba a su audiencia a propósito del estado de nuestros espacios de salud mental, y que apelaba, en sus propios términos de presentación, a *“dar un poco de luz a tanta sombra”*.

Sorpresivamente, sería una sombra la que precisamente se ceñiría sobre esta multipremiada producción ya que, tras su estreno limitado en cines, su proyección a través de la señal de Argentina Televisora Color (ATC), sería prohibida (Getino, 2005, p. 263). Este, uno de los últimos casos de censura documentados en nuestro país, presentaría un nuevo fenómeno del cine de democracia: la censura televisiva respecto al arte, y en particular, respecto al cine. Una censura mucho más invisible, indirecta, y difícil de documentar.

En este trabajo, nos proponemos analizar este caso cinematográfico como *caso testigo*, a los fines de ilustrar los nuevos tipos de censura cinematográfica. Para ello, analizaremos la cinta comentada, así como la documentación del caso y la cobertura periodística de la misma, a los fines de reconocer la existencia o no de alguna forma de censura indirecta, y presentando algunas conclusiones de las nuevas formas de la censura en el cine argentino.

Introducción

Hospital Borda, no es una cinta tranquila. El documental es fruto y consecuencia de su contexto, de un ambiente cultural en pugna activa por las historias que merecían ser contadas, y resultado del trabajo de artistas activistas, que se propusieron echar luz sobre una verdad incómoda de un lugar olvidado para muchos: las instalaciones de salud mental

La cinta debe entenderse en su contexto: la década de 1980 en la Argentina, desde el final del terrorismo de estado, en el arte es una década de *destape*, pero también de *persecución*. De grupos sociales que, mal acostumbrados a las políticas de represión y censura de la dictadura, se propusieron continuarla a través de subterfugios.

Por eso, es que nos proponemos estudiar esta cinta, como una muestra de la censura indirecta y televisiva en la democracia, y la prohibición de la proyección del documental en el canal estatal ATC, para conocer más sobre la realidad del *cine en democracia*.

El Cine de Post-Dictadura

Cuando la *larga noche* del cine, y de la historia argentina, había finalizado, la cinematografía acababa de vivir su momento más trágico. No era solo era el horror del terrorismo de estado, que había colocado al cine como un objetivo prioritario en su guerra total, y los desaparecidos y exiliados del arte argentino, sino también una política de restricción y censura descarada al arte, que limitó e hirió gravemente a la industria cinematográfica argentina.

El *cine en democracia*, como lo llama el investigador y cineasta Octavio Gettino, era una respuesta necesaria, nacida de las resistencias de la última etapa del proceso y con una voluntad activa de cambio. Era el cine una herramienta más, para *recuperar definitivamente la democracia*, derogando poco después de la asunción la Ley 18.019, conocida vulgarmente como ley de censura del cine (Gettino, 2005).

“Terminada la censura formal, mérito principal de la gestión alfonsinista en el campo del cine, creció el interés de los productores tradicionales por aquellos temas que no habían podido abordar durante la dictadura y que resultaban atractivos para amplios sectores del mercado cinematográfico. Ellos eran los de la política y el sexo, a lo cual se sumaban otros ingredientes como los de la droga y la violencia.” (Gettino, 2005, p. 85)

El *destape*, había llegado a la pantalla grande, y si bien uno de sus principales activos comerciales era la sexualidad (ver el trabajo de Natalia Milanesio, 2021), en la construcción de cine con fines meramente comerciales y de masas; como

activo social / cultural, era otras las ópticas que se tomaban. El cine político y de reclamo de memoria, el cine de los exiliados regresados y de los guiones pausados por el terror, se daban lugar en un contexto propicio para contar las historias que se silenciaron por más de una década.

El documental aparece entonces, como una herramienta de denuncia social; un medio para visibilizar y reflexionar sobre las heridas sociales y políticas del país. Y un grupo de cineastas reconocidos, entre los que se encontraban Marcelo Céspedes, Carmen Guarini, Tristan Bauer, Silvia Chanvillar y otros, se propusieron la construcción de un cine llamado *testimonial*.

"En 1985 Céspedes, Guarini y un pequeño equipo de militantes del cine, crearon el grupo "Cine Ojo", cuya actividad sigue desarrollándose hasta nuestros días (...) Su enfoque de la narrativa testimonial se legitimó también en el plano teórico, incorporando ideas presentes en documentalistas locales y de otros países: "El documental de creación es un polo intermedio entre el reportaje y la ficción. El documental comparte con el reportaje la realidad y sus numerosas sorpresas. Pero en lugar de querer afirmar una objetividad o un punto de vista científico, didáctico o industrial, se trata de una mirada subjetiva que se diferencia de la realidad. Se trata de mirar allí donde la mayoría no mira o bien de mirar las mismas cosas de una manera diferente"." (Getino, 2005, p. 85)

Desde esta óptica, se presenta el documental citado en este trabajo, *Hospital Borda, un llamado a la razón*" (dir. Guarini & Céspedes, 1986). Un documental con un estilo crudo y directo, con el objetivo activo de interpelar a la audiencia sobre el estado de nuestros (en términos de la época) "*enfermos mentales*"; un documental de denuncia, que incluso a contramano de las tendencias internacionales de despolitización de la psiquiatría (Ahlzweig, 2012), utilizada este cine testimonial como una herramienta de crítica a la percepción de la salud mental de la época. Un documental, que aun con su "*problemática*" temática, fue seleccionado para su financiamiento por el Ministerio de Salud y Acción Social, y que, tras su estreno en cines limitado, pautó un estreno para el país por el canal estatal ATC.

Sin embargo, no todo fue color de rosas. Si bien los fantasmas de los hombres manos de tijera, se habían esfumado de la esfera estatal, no se habían ido del todo

sus modos y sus voluntades interventoras, como pronto descubrirán los cineastas citados, aun seguían decidiendo sobre el cine.

La Censura Televisiva

El citado Octavio Getino, nombra como *"censura autorregulada"* (una forma creativa de referirse a lo que es a todas luces censura indirecta, a esta etapa de la historia del cine en nuestro país, en donde, por el aumento en la oferta de cintas y de pantallas de televisión, la calificación se vuelve imposible por los entes de regulación cinematográfica (INC, luego INCAA y COMFER, luego ENACOM), y son reemplazados por *"mecanismos de autorregulación empresarial"*.

Estos mecanismos, de calificación de películas *con el propósito de "proteger a los menores de edad y prevenir a los adultos inadvertidos"* (Getino, 2005), como establece la ley fundacional del INCAA, pueden (y a menudo lo hacen) encubrir censuras intencionales por causales no muy distintas a las propuestas por la gestión del "hombre manostijeras"¹ en su gestión del INC. Como afirma Octavio "la censura estuvo flotando en los últimos años como una amenaza concreta a diversas producciones" (p. 262).

En particular, el caso en estudio es de los calificados por el autor como *temas de carácter social o político*, "que llevaron al canal estatal ATC a "rehusar" la transmisión en 1987 de las producciones argentinas *El rigor del destino*, de Gerardo Vallejo, y *Hospital Borda*, de Marcelo Céspedes." (p. 263)

Estos casos, se suman a otros mencionados en la bibliografía, y una docena más que podemos deducir que existieron, pero cuya controversia no conocemos. Censuras que, por razones políticas, morales, o de presiones institucionales, impidieron la distribución de la misma. El autor citado lo explicita de la siguiente manera:

"Estos casos aluden a la censura presente en buena parte de la sociedad argentina, aquel sector cuya importancia no debe ser subestimada, temeroso de que la libertad de expresión atente contra sus principios e intereses.

¹ Miguel Paulino Tato

En este punto, esa ideología restrictiva coincide en ciertos aspectos con la que a nivel global define lo que los espectadores del mundo y en particular los argentinos, podemos visionar en las pantallas grandes o chicas, y aquello que nos está prácticamente vedado.” (Getino, 2005, p. 263)

Este tipo de censura, entendida como *indirecta* o de medio *indirectos*, trae aparejada una conflictividad alta en sus efectos, pero aún más en las dificultades que la misma encuentra para su exposición y documentación, ya que es subrepticia por diseño. A pesar de ella, desde un punto de vista de protección de los derechos humanos, reviste la misma gravedad o más que las violaciones flagrantes por medio de censura *directa*.

“El espectador de un país como el nuestro está obligado a optar ante lo que se le ofrece, que sólo traduce una parte de la oferta potencial de películas y obras audiovisuales, ya que un amplio caudal de imágenes procedentes de numerosos países, regiones y culturas, tiene impedido su acceso en la programación de productos audiovisuales en las salas de cine y en la televisión. (...) la defensa de la libertad de expresión no puede quedar circunscripta a la denuncia o a la protesta contra las acciones de la censura -explícitas o implícitas-, sino que obliga a reclamar también la existencia de una programación audiovisual realmente democrática en todos los medios, que facilite lo que denominamos libertad de elección de los espectadores.” (Getino, 2005, p. 264)

Conclusiones

El cine en democracia no tendría un camino fácil. La censura, a la que nos malacostumbrar el terrorismo de estado, continuara sus negativas opticas, pero con nuevas opticas, poniendo en jaque desde su concepcion la recientemente recuperarda libertad de expresión. Sin embargo, no es sólo producto de su época.

El caso de *Hospital*, no es el único, ni de su momento, ni a la fecha. En la actualidad, el consumo masivo y el alcance que da la digitalidad al arte, oculta a plena vista la censura. Una censura que sigue latente, a cargo de otros factores de poder, y que podemos ver en esta cinta sus primeros pasos. Censura, de la que conocemos muy poco, y tan solo los casos, de los que por principios alzan la voz; pero que se pierde

en concesiones y negociaciones de no divulgación, o injerencias institucionales que escapan a nuestro conocimiento cada vez.

Por ello, como consumidores, es necesario ser críticos y sobre todo, vigilantes de la censura en el arte, sobre todo en sus formas más sutiles. Asimismo, los grupos de artistas, la sociedad de autores y el tercer sector afectado a la economía naranja, hoy más que nunca, debe ser proactivo en la propuesta de políticas para la protección del discurso artístico en la democracia, en consonancia con los estándares internacionales de derechos humanos.

Bibliografía

Ahlzweig, M. (2012). *Imágenes de locura y psiquiatría en el cine argentino de los años '70 y '80*. VIII Congreso Internacional Orbis Tertius de Teoría y Crítica Literaria. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, La Plata.

André, M. C., & Vertov, D. (2007). El compromiso cinematográfico de Carmen Guarini. El cine argentino de hoy: entre el arte y la política, 41.

Céspedes, M. (Director). (1986). Hospital Borda: un llamado a la razón [Película]. Argentina, Dirección Nacional de Salud Mental.

OEA (1969). Convención Americana sobre Derechos Humanos "Pacto de San José de Costa Rica". <https://servicios.infoleg.gob.ar/infolegInternet/anexos/25000-29999/28152/norma.htm>

Puntal. (n.d.). *Sistema Interamericano de Derechos Humanos en materia de libertad de expresión* / Puntal. ONU-DH. Recuperado 10 de julio de 2024, desde <https://hchr.org.mx/puntal/acervo-digital/marco-normativo-nacional-materia-de-libertad-de-expresion/sistema-interamericano-de-derechos-humanos-en-materia-de-libertad-de-expresion/>

Redacción GPS Audiovisual. (2023, Julio 1). "Hospital Borda, un llamado a la razón", de Carmen Guarini y Marcelo Céspedes: proyección especial el domingo 2 en el Museo del Cine. *GPS Audiovisual*. Recuperado 10 de julio de 2024, desde <https://gpsaudiovisual.com/2023/07/01/hospital-borda-un-llamado-a-la->

[razon-de-carmen-guarini-y-marcelo-cespedes-proyeccion-especial-el-domingo-2-en-el-museo-del-cine/](#)

Claves para la valoración patrimonial de áreas residenciales en Mar del Plata: micro-relaciones pintoresquistas entre un arquitecto y un material

Sánchez, Lorena M. (IEHPAC – FAUD – UNMdP / CONICET)

Domínguez, Alejandra (IEHPAC – FAUD – UNMdP)

Bertoldi, Ornella (IEHPAC – FAUD – UNMdP)

422

Mar del Plata y su legado residencial pintoresquista

Los sectores históricos con valores patrimoniales constituyen fragmentos en los que se destacan las viviendas que, en su conjunto, expresan diferentes procesos socio-materiales y político-económicos a través de la historia. La notabilidad de estos sectores, tradicionalmente denominados áreas, desde mediados del siglo XX ha propiciado numerosas experimentaciones preservacionistas en ámbitos principalmente internacionales. Sin embargo, ciudades bonaerenses como Mar del Plata carecen de áreas residenciales protegidas y requieren de análisis que conlleven a su valoración y tratamiento.

Fundada en 1874, Mar del Plata se caracteriza por su amplio borde costero sobre el océano Atlántico. Desde sus inicios, el territorio marplatense se erigió en constante dinámica entre las actividades turístico-balnearias y las productivo-portuarias (Cacopardo, 2003). En su devenir signado por ciclos de cambio enmarcados en las temporadas invernales y veraniegas, se generaron diversas tipologías de viviendas. Entre estas, las corrientes pintoresquistas fueron sustanciales en la consolidación de un paisaje característico (Conti, 2009).

A partir del siglo XVIII, el pintoresquismo implicó una particular relación sensible entre lo construido y la naturaleza. Desde los jardines ingleses hasta las casas de campo y de ciudad, esta corriente ecléctica se identificó con el carácter extraurbano, la asimetría, el contraste de volúmenes, los quiebres y la exposición de materiales, en el marco de un diseño “descosido” opuesto a las miradas académicas (Cova y Gómez Crespo, 1982; Watkin, 1982). La arquitectura pintoresquista abandonaba “...la simetría clásica para proponer formas de fuertes contrastes volumétricos y quiebres de cubiertas, exponiendo los materiales de construcción y buscando referencias figurativas. Fuera de los

cánones clásicos, en muchos casos en las arquitecturas populares regionales” (Ballent, 2004, p.69).

En Mar del Plata, el pintoresquismo adquirió un fructífero desarrollo, en gran medida debido al inicio de la ciudad como balneario elitista, las referencias de obras europeas y el marco natural local, junto con las restricciones de viaje en un mundo en guerra, entre otras razones. De esta manera, determinadas técnicas, tecnologías y materialidades signaron el pintoresquismo local, entre las que se destacó el uso de la teja cerámica, los revoques blanqueados y texturados, las maderas tratadas en forma rústica, típicos herrajes a modo de ornamentaciones y en particular, el distintivo uso de la piedra Mar del Plata (Cova y Gómez Crespo, 1982). A través de diversos aparejos, este último material constituyó una de las principales claves de lectura en la cimentación del patrimonio pintoresquista local.

En este camino, las primeras villas veraniegas de principios del siglo XX se edificaron a través del pintoresquismo como expresión de prestigio, erigidas por arquitectos e ingenieros originalmente extranjeros. Hacia 1930, en cambio, este perfil constructivo fue transformándose al compás de los cambios sociales, económicos y turísticos locales, nacionales e internacionales. La ciudad requirió conjugar las villas con chalets de diferentes escalas destinados a nuevos grupos sociales medios, edificados no sólo por arquitectos e ingenieros sino también por constructores e idóneos (Cova y Gómez Crespo, 1982). Hacia 1950, el tejido se consolidaba mediante la proliferación de pequeños chalets pintoresquistas.

De esta forma, desde las monumentales villas de veraneo hasta los chalets de mediana y pequeña escala, las viviendas pintoresquistas signaban gran parte de los principales paisajes históricos de la ciudad. En particular, los chalets de menores dimensiones adoptaron características únicas que originaron una vertiente local denominada “estilo Mar del Plata”. Sus principales rasgos tradujeron las premisas materiales y simbólicas de las primigenias villas costeras junto con particularidades de las corrientes californianas norteamericanas. Estos chalets se adaptaron a disímiles dimensiones parcelarias y sus fachadas atesoraron los principales tratamientos, en gran parte como símbolo

socioeconómico familiar, en parte como un despliegue de atractivos que facilitarían posibles rentas estivales (Sánchez, 2008).

Desde mediados del siglo XX, la construcción pintoresquista encontró su ocaso debido a una renovada concepción de la modernidad junto con la legalización y el crecimiento de la construcción en altura (Pegoraro, 2024). Sin embargo, gran parte del parque residencial pintoresquista pervive y define el actual paisaje identitario-arquitectónico de la ciudad, destacándose en sus barrios históricos, sin normativas que lo valoren y lo protejan en relación con las áreas que conforman (Sánchez y Fernández Olivera, 2024).

En este sentido y con foco en el barrio Stella Maris, se expone una indagación centrada en las micro-relaciones entre el desarrollo del pintoresquismo, la labor del primer arquitecto local y el uso de la piedra Mar del Plata como claves valorativas de sectores residenciales patrimoniales. Para ello y desde una perspectiva principalmente cualitativa enfocada en la primera mitad del siglo XX, se articulan investigaciones previas, archivos planimétricos, fuentes bibliográficas y relevamientos *in situ*.

La obra residencial-pintoresquista del primer arquitecto en el barrio Stella Maris

El barrio Stella Maris, así denominado en honor a la iglesia que ostenta desde comienzos del siglo XX, conformó uno de los primeros núcleos habitacionales enlazados a las prácticas veraniegas. Generado en una de las dos lomas de la ciudad, desde un principio acogió a los principales grupos de élite que viajaban desde Buenos Aires y que requirieron monumentales residencias para sus estancias estivales, preferentemente erigidas dentro del pintoresquismo. Con el sucesivo crecimiento del sector enlazado a los procesos de transformación turístico-habitacionales de la ciudad, las sucesivas escalas de viviendas que consolidaron su tejido, de menor escala, se articularon con las existentes y en su conjunto configuraron un especial carácter pintoresquista barrial.

Este tejido subsiste, en gran parte, hasta la actualidad. En términos cuantitativos, en las más de 100 manzanas completas e irregulares que constituyen el barrio,

perviven 929 bienes pintoresquistas junto con otros tipos de viviendas unifamiliares y multifamiliares. Al evaluar la densidad que representan estos números en relación con el tejido, se verifica un tipo de paisaje pintoresquista que prevalece, especialmente en los sectores mediterráneos. Así, en este entorno construido predominan los valores ambientales, conjugados con valores histórico-sociales y valores artístico-arquitectónicos.

En especial, prevalecen pequeños y medianos chalets pintoresquistas, en su mayoría enmarcados en el “estilo Mar del Plata” en apogeo entre 1930 y 1950. En ese momento, se inicia en la ciudad un derrotero de autorías locales que convivirían y reemplazarían las intervenciones de profesionales extranjeros, como acontece con la obra de Alberto Córscico Piccolini, el primer marplatense que obtuvo el título de arquitecto.

Hijo de inmigrantes europeos, Córscico Piccolini se recibe de arquitecto en la Universidad de Córdoba en 1933. Regresa prontamente a la ciudad y comienza sus diseños enmarcados en la modernidad aprendida. Sin embargo, en un breve lapso admira la corriente estilística que signa el tejido local y reorienta su producción. De esta forma, su primer chalet edificado en 1934 en Castelli y Alem, a tan sólo un año de haberse recibido como arquitecto, se inscribe en el pintoresquismo. Esta dualidad moderna-pintoresquista inicial, característica en su producción, conviviría sin conflictos e incluso con hibridaciones (Torres Cano, 2015; Erviti y Torres Cano, 2019). Este arquitecto, asimismo, formó parte del grupo pionero denominado “los cinco arquitectos marplatenses”, conformado junto con Auro Tiribelli (1908-2006), Gabriel Barroso (1907-1966), José Valentín Coll (1910-1964) y Raúl Camusso (1915-2000) (Gómez Crespo y Cova, 1982).

La producción alcanzada en su periodo de apogeo laboral, entre 1930 y 1960, posee una detallada documentación en el Centro de Documentación del Colegio de Arquitectos de la Provincia de Buenos Aires, Distrito IX, localizado en el Museo Arquitecto Roberto Cova (MARC). Con más de 250 obras construidas, resulta destacado su rol en la construcción de viviendas pintoresquistas (París, 2016).

Al evaluar su legado, resulta notoria la mayoría de obras residenciales realizadas en los primigenios barrios de Mar del Plata, destacándose las ubicadas en Stella Maris. En este sector, los relevamientos y los fichajes individuales

georreferenciados permitieron reconocer 29 viviendas pintoresquistas construidas entre 1934 y 1953, con 27 casos subsistentes (Sánchez, Fernández Olivera y Bertoldi, en prensa 2025-26). Tratándose en su mayoría de chalets originalmente edificados para veraneo, se emplazaron cercanos a la costa, preferentemente hacia la sección sur del barrio. Asimismo, se destaca la concentración de varios grupos de chalets. (Ver **Figura 1**)

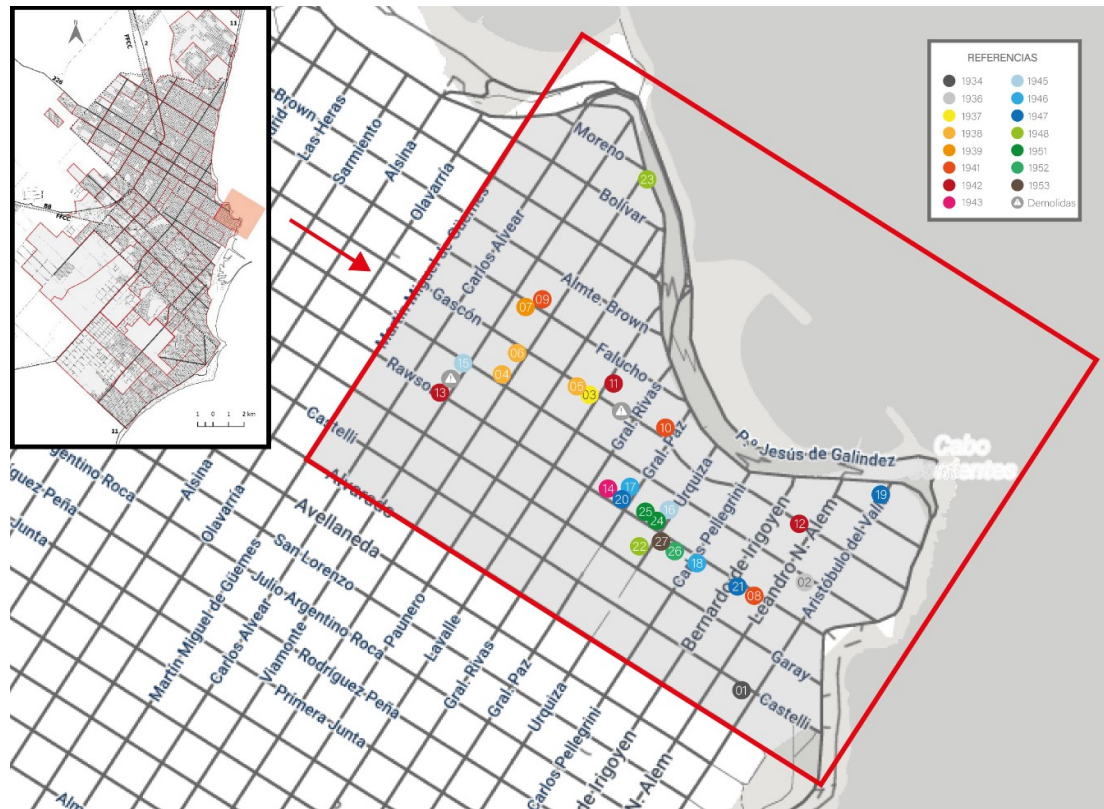


Figura 1: Ubicación del barrio Stella Maris en Mar del Plata y detalle de las obras de Córscico Piccolini (en color, orden cronológico). **Fuente:** Construcción de las autoras.

En el marco del eclecticismo pintoresquista, el mencionado primer chalet de Córscico Piccolini se caracterizó por el estilo normando que identificaría posteriormente gran parte de su producción. Con foco en el diseño de las fachadas, mediante esta corriente subrayó las inclinaciones de las cubiertas de teja normanda y la inclusión de faldones “cola de pato”, junto con el uso de lucarnas, desde composiciones más complejas hasta una progresiva “simplificación” volumétrica y expresiva (Erviti y Torres Cano, 2019).

En paralelo, en su producción también se destacó la elección del estilo “Mar del Plata”. Con un especial tratamiento del californiano, desde esta vertiente enfatizó

las adiciones volumétricas y las yuxtaposiciones, el quiebre de cubiertas de teja colonial, las asimetrías y una especial exacerbación de la rusticidad en el tratamiento de materiales como la piedra y la madera.

La piedra Mar del Plata en la obra Piccoliana del barrio Stella Maris

La piedra, utilizada desde un comienzo en la ciudad, estuvo intrínsecamente ligada al paisaje natural; Mar del Plata se encuentra asentada entre dos lomas que pertenecen al sistema de Tandilia, una de las principales cadenas serranas de la provincia de Buenos Aires.

La piedra local, comúnmente llamada “Mar del Plata”, es una arenisca cuarzosa, técnicamente denominada ortocuarcita, que se extraía -y se extrae- de las canteras de la zona (Bayón, Flegenheimer, Valente y Pupio, 1999). Su abundancia en los orígenes de la ciudad, conllevó a su utilización en la capilla fundacional de Santa Cecilia. Esta capilla desde la cual partió el trazado urbano, se erigió mediante muros de mampostería pétreo, al igual que las primeras viviendas que se instalaron en la zona. En ese entonces la piedra era revocada para ocultar imperfecciones y a veces quedaba visible en los zócalos inferiores. Sin un inicial valor expresivo ni una mano de obra especializada, en este comienzo careció de la relevancia que posteriormente adquirió con el modelo de ciudad balnearia y sus requerimientos como centro turístico. Así, con el necesario “embellecimiento urbano” se utilizó en paseos costeros con veredas y escalinatas, terrazas con parapetos y muros de contención, piezas escultóricas y mobiliario urbano.

A principios de siglo XX, junto con las primeras villas de veraneantes, la piedra comenzó a aparecer en los basamentos y en algunos detalles como ménsulas, dinteles o escalones. En las primeras décadas resultó clave el arribo a la ciudad de inmigrantes artesanos que la labraban y consecuentemente, se emprendió un sentido expresivo y se otorgó una calidad singular a su tratamiento. Principalmente italianos y españoles, sumados a yugoslavos y eslovenos, estos trabajadores modificarían el rol de la piedra en la construcción residencial (Domínguez, 2015).

En este contexto, resultó significativo el accionar del ingeniero italiano Alula Baldasarini en relación con el uso de la piedra. Inició su labor desempeñándose como constructor e incursionó en un pintoresquismo inclinado hacia la corriente anglonormanda, con una utilización de la piedra labrada en sillares, preferentemente situada en los basamentos. En el año 1928 construyó su propia vivienda, “La Cenicienta”, en la que impuso un nuevo modo de concebir las fachadas totalmente revestidas en piedra (París Benito y Novacovsky, 2009). Desde entonces y con distintos aparejos, colores y tallas, en forma de revestimientos parciales o totales, el uso de la piedra sería resignificado por arquitectos, constructores e idóneos como un material clave en las fachadas de las viviendas pintoresquistas.

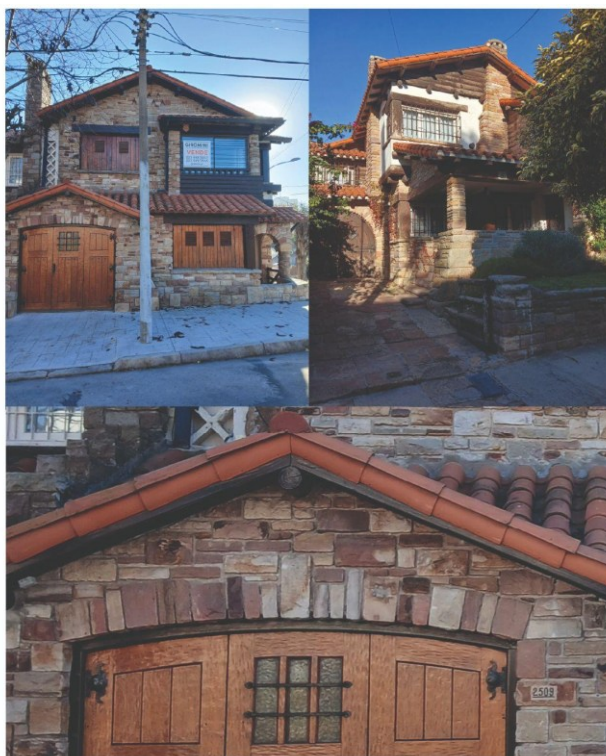
En particular y dentro del barrio Stella Maris, entre 1936 y 1938 Córscico Piccolini utilizó este material en forma sectorizada sobre frentes predominantemente revocados con el fin de jerarquizar elementos compositivos. El porche de acceso, con arco, se revestía en la mayor parte de los casos y si se elegía una terminación revocada, se incorporaban piezas pétreas salpicadas. También se sumaban zócalos y refuerzos de piedra en las esquinas de los muros. Los cercos perimetrales, cuando estaban revocados, contaban con zócalos de piedra de altura uniforme o variable y albardillas planas en el remate. La mayor parte de los cercos estaban totalmente revestidos en piedra con aparejos iguales a los de los muros de fachada, en forma de “bastón roto”. Este aparejo, en gran medida difundido a partir de la vasta producción del ingeniero Baldassarini, se componía con piezas rectangulares de distinta dimensión y juntas discontinuas, tanto horizontales como verticales, con el empleo de distintas tonalidades de piedra. Otro de los elementos característicos revestidos en piedra eran las chimeneas, apreciadas como volúmenes que recorrían varios niveles hasta rematar sobre las cubiertas.

A partir de 1938, Córscico Piccolini incrementa el uso de la piedra en la casi totalidad del revestimiento de las fachadas, combinándola con sectores de madera y revoques texturados. En particular, se destaca el tratamiento de elementos pétreos en la composición del porche, como columnas de sección cuadrada, redonda o de forma levemente abombada. Asimismo, los cercos

incorporan basamentos y escalinatas de mayor desarrollo, especialmente en las obras comprendidas entre 1938-1942.

A partir del año 1945 se evidencia una simplificación estilística del chalet que se traduce en la forma de trabajar la piedra. Se conserva el aparejo en forma de “bastón roto” y se adoptan colores de piedra, blanca o grisácea de grano más fino, que otorgan un aspecto de menor rusticidad. Los revestimientos se observan aplicados en la totalidad de la fachada con excepción de los mojinetes, mientras que los cercos perimetrales se articulan con maceteros e incorporan albardillas y piezas curvas con una labra más refinada y terminación martelinada. Asimismo, en las obras estudiadas es nula o muy poco frecuente la presencia de piezas monolíticas de grandes dimensiones, salvo algunos escalones o piezas de alféizar. Los revestimientos en dinteles rectos, en los pocos casos que presentan piedra, se resuelven con múltiples dovelas.

En este devenir pétreo que se inscribió en una industria local creciente asentada en canteras locales, junto con una mano de obra especializada, la diversidad de colores constituía una elección de diseño singular, incluso con piedras procedentes de una misma cantera. El mayoritario uso de colores blancos, grises o amarillentos propiciaban homogeneidades visuales, mientras que al sumar piezas ocre y rojizas -debido a la disímil concentración de óxido de hierro- se propiciaban otro tipo de cromatismos. Con diversos proveedores, hacia 1942 se destaca el trabajo del arquitecto con las firmas “A. y A. Montanegro” y “Viviani” (canteras ubicadas dentro de la ciudad) y “Cantera Sud Atlántica” (ubicada en Chapadmalal) (Domínguez, 2015). (Ver **Figura 2**)



fachadas. **Fuente:** Fotografías y construcción de las autoras.

Reflexiones finales

A través del análisis de las micro-relaciones entre el desarrollo del pintoresquismo, la labor del primer arquitecto local y el uso de la piedra Mar del Plata en la primera mitad del siglo XX, fue posible acercar una nueva mirada sobre los valores articulados en la construcción de los paisajes característicos que perviven en la ciudad.

El análisis de las viviendas de mediana y pequeña escala de Córscico Piccolini, en un barrio histórico como Stella Maris, evidenciaron una preponderante producción enlazada a un estrato social medio. A diferencia de las grandes piezas de la cultura de élite, sus creaciones domésticas se centraron en las formas constructivas y en un particular sentido de expresividad con foco en las fachadas. El trabajo de la piedra, que careció de la sofisticación de grandes tallas, reveló en sus componentes de pequeño porte, una estética basada en la artesanía práctica más que en el ornamento lujoso. En esencia, estas obras constituyeron una

consecuencia directa de las necesidades y los gustos en los diversos momentos político-económicos de la ciudad, coligados con los socio-materiales, acontecidos en el primer medio siglo pasado.

De esta manera, el análisis de la obra doméstica de Córscico Piccolini ha permitido revelar los procesos de conformación del tejido pintoresquista local y ha acercado otras perspectivas para comprender la sedimentación de áreas con un particular valor paisajístico-residencial.

Bibliografía

Ballent, A. (2004). Pintoresca, Arquitectura. En J. F. Liernur y F. Aliata (eds.), *Diccionario de Arquitectura en la Argentina* (Vol. 5, pp. 68-74). Buenos Aires, Clarín.

Bayón, C., Flegenheimer, N., Valente, M. y Pupio, A. (1999). Dime cómo eres y te diré de dónde vienes: procedencia de rocas cuarcíticas en la región pampeana, *Relaciones. Sociedad Argentina de Antropología*, 187-217. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=8674016>

Cacopardo, F. A. (2003). *La modernidad en una ciudad mutante. Vivienda, sociedad y territorio en la primera mitad del siglo XX*. Mar del Plata: FAUD, UNMdP.

Conti, A. (2009). Paisajes históricos urbanos: nuevos paradigmas en conservación urbana. *Jornadas Nacionales Paisajes Históricos Urbanos*. <https://digital.cic.gba.gob.ar/items/fb65e0d9-8f94-412f-bc10-60365168afdc>

Cova, R. y Gómez Crespo, R. (1982). *Arquitectura marplatense. El pintoresquismo*. Resistencia: Instituto Argentino de Investigaciones de Historia de la Arquitectura y del Urbanismo.

Domínguez, A. (2015). La piedra en la construcción del patrimonio, Mar del Plata 1853 - 1950: reconocimiento y acciones para su conservación [Tesis de Maestría, Universidad Nacional de Mar del Plata]. Repositorio Institucional Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Diseño. <https://librosfaud.mdp.edu.ar/EbooksFaud/catalog/book/109>

Erviti, C. y Torres Cano, M. (2019). Alberto Córscico Piccolini. *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas Mario J. Buschiazso*, 49 (1), 43-58. <https://www.iaa.fadu.uba.ar/ojs/index.php/anales/article/view/127>

París, A. (2016). *Arquitecto A. Córscico Piccolini*, Colección Arquitectura de Mar del Plata 1930 a 1970, Tomo 1. Mar del Plata: CAPBA IX.

París Benito, F. y Novacovsky, A. (Eds.) (2009). *Alula Baldassarini. El impulsor de la arquitectura pintoresquista*. Mar del Plata: FAUD, UNMdP.

Pegoraro, V. (2024). El proceso de verticalización de Mar del Plata (1957-1979). *Aportes y Transferencias*, 22 (1), 75-93. <https://eco.mdp.edu.ar/revistas/index.php/aportes/article/view/140>

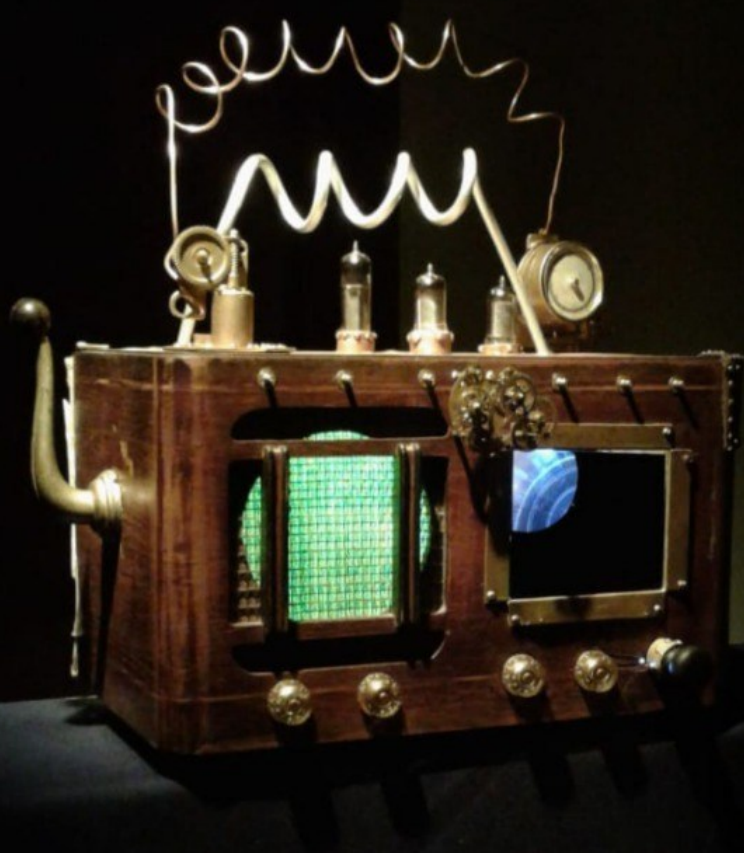
Sánchez, L.M. y Fernández Olivera, M. (2024). Abordar áreas urbanas patrimoniales: reflexiones abiertas en Mar del Plata. *Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación*, 213, 103-111. <https://doi.org/10.18682/cdc.vi213.10981>

Sánchez, L. M. (2008). Mar del Plata y su patrimonio modesto: Desde el pintoresquismo culto al popular. Génesis de los chalets “estilo Mar del Plata”. *Investigación + Acción*, 12 (11), 9-31.

Sánchez, L. M., Fernández Olivera, M. y Bertoldi, O. (en prensa, 2025-26). Revisitar el patrimonio residencial urbano-contextual: deudas pendientes. *Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación*.

Torres Cano, M. (2015). Estudios sobre la arquitectura pintoresquista en Mar del Plata. Lenguaje y materialidad en la obra de Córscico Piccolini. *Investigación + Acción*, 18 (17), 111-125. <https://revistasfaud.mdp.edu.ar/ia/article/view/17-05>

Watkin, D. (1982). *The english vision. The Picturesque in architecture, landscape and garden design*. London: Harper & Row.



XV JORNADAS
INTERNACIONALES/ NACIONALES
DE HISTORIA, ARTE Y POLÍTICA

MESA 5

Oración, de María Moreno, una apuesta contrahegemónica

Alberola, Camila¹ (CELEHIS – FH – UNMdP / CIC)

434

En esta ponencia realizaremos un análisis de *Oración. Carta a Vicki y otras elegías políticas*, de María Moreno (Buenos Aires, 1947), a partir de los géneros discursivos que lo constituyen y los materiales con los que trabaja. El objetivo es indagar en las formas, usos, efectos y valores de las modulaciones textuales que conviven en el libro, así como en las tensiones que surgen de su entrecruzamiento. Cuando sea oportuno, reflexionar sobre el archivo utilizado y los alcances a los que llega junto con ciertas elecciones formales. Esto se leerá desde la perspectiva de género, en la medida en que los géneros discursivos funcionan como estrategias de intervención, y la apuesta por una textualidad *contaminada*² se configura como un gesto contrahegemónico³. Esta lectura permite pensar la escritura como una práctica situada, que disputa modos legitimados de contar la historia reciente y, al mismo tiempo, redefine qué voces son autorizadas para hacerlo.

¹ Profesora en Letras por la Universidad Nacional de Mar del Plata. Becaria doctoral de CIC (Comisión de Investigaciones Científicas, Provincia de Buenos Aires) en el CELEHIS, Facultad de Humanidades, UNMdP, con un proyecto titulado “Literatura y testimonio en María Moreno: una textualidad en contaminación”. Integrante del grupo de investigación Literatura, política y cambio, dirigido por el Dr. Edgardo H. Berg, y codirigido por la Dra. Nancy Fernández. Contacto: cami.alberola@gmail.com

² En distintas oportunidades Moreno usa el término *contaminación* para referirse a su textualidad: “la escritura plebeya, la mía, es la que se escribe en contaminación” (2016, *La Nación*); “me considero cronista para inscribirme en una posición plebeya, la de la escritura en contaminación, de los saberes laicos y frente al realismo derecho vejo que se adjudica al periodismo” (2018, *La Capital*); “Yo escribo ‘en contaminación’ [...] de zonas ‘altas’ de la llamada cultura y otras de la picaresca oral, coloquiales e incluso lunfardescas” (2023, *Cuadernos Hispanoamericanos*). Desde la perspectiva teórica de los géneros del discurso, utilizamos este concepto en línea con los postulados de Mijaíl Bajtín (*Teoría y estética de la novela*, 1989), como un entrecruzamiento de géneros discursivos y registros culturales. A su vez, siguiendo con la propuesta de Néstor Perlongher en *Prosa plebeya* (2008), se entiende como un modo de desestabilizar cualquier taxonomía fija y estable, propiciando interferencias e intersticios entre saberes y esferas culturales.

³ Antonio Gramsci define *hegemonía* como la dirección moral e intelectual que una clase (la dominante) ejerce sobre otras, y plantea la posibilidad de construir una hegemonía alternativa desde las clases subalternas. En este sentido utilizamos la noción de contrahegemonía, como el gesto de producir prácticas culturales y textuales que desestabilizan los relatos dominantes y abren lugar a otras voces.

En el libro publicado por Random House en el 2018, Moreno recupera la vida y la muerte de María Victoria Walsh desde múltiples aristas: hija, madre, hermana, compañera, militante y periodista. Lo hace a través de materiales heterogéneos como son las cartas escritas por Rodolfo Walsh –“Carta a Vicki” y “Carta a mis amigos”, ambas de 1976–, fragmentos del diario íntimo de Victoria, el testimonio de Patricia Walsh, declaraciones de sobrevivientes y la noticia del fusilamiento en los periódicos. Con ellos construye un montaje en tensión constante entre memoria personal, archivo y escritura, con el que piensa los años setenta y su persistencia en el presente.

Este procedimiento remite al género biográfico, definido tradicionalmente por su pretensión de veracidad y por el compromiso de representar de manera fidedigna la vida de una persona real. En *Oración* se manifiesta en el uso de documentos y voces ajenas, en la escritura en tercera persona y en la autoridad que la narradora asume sobre lo que cuenta. Sin embargo, el libro corroe otros supuestos que posibilitan este tipo de escritura y realiza desvíos: no hay un desarrollo lineal en términos cronológicos del tipo infancia–madurez–muerte, ni organización según hitos, sino vaivenes entre temporalidades y episodios que emergen de forma fragmentaria. La voz autoral se filtra en distintas oportunidades, incorporando una subjetividad que desafía cualquier ilusión de imparcialidad. De este modo, lo que en otros textos funcionaría como garantía de transparencia, acá se vuelve un terreno de sospecha.

Incluso las cartas de Walsh, concebidas como versiones “fidedignas” de los hechos, son sometidas a un análisis minucioso que expone omisiones y reformulaciones destinadas a construir una imagen heroica de su hija. Los testimonios obtenidos mediante entrevistas emergen dispersos, recortados y disonantes. Solo al final, en las últimas páginas, se publican completos, acompañados por una reflexión de la autora sobre sus procedimientos:

[...] Son los testimonios coherentes, sin agujeros en la memoria, acoplables entre sí en una consistencia deliberada, los que menos iluminan lo acontecido.

Estos, en cambio, vívidos, contradictorios, y conscientes hasta la duda de la fidelidad de los recuerdos, conservan su autenticidad y desdeñan todo énfasis autobiográfico. Al publicarlos completos, quisiera dar cuenta de mis

procedimientos de montaje y edición, someterlos a juicios diversos, aunque no simulen una desgrabación pasada en limpio que desestime la escritura como valor *en situación*, siempre provisional pero jamás neutral. (Moreno, 2018: 289)

Lo biográfico en *Oración* no busca fijar un modelo de vida ejemplar, sino recuperar la figura de Victoria para la memoria colectiva mediante una escritura fragmentaria que tensiona los pactos de verdad del género. Así, se ponen en cuestión las convenciones de la biografía mientras se visibiliza la vida silenciada, desplazada hacia el margen, de una mujer de 26 años, Oficial segunda de la organización Montoneros y responsable de la prensa sindical, que murió en la masacre de la casa de la calle Corro al 105. El operativo incluyó fuerzas armadas, policía federal, Gendarmería, tanques, camiones y un helicóptero. Su hija de un año fue secuestrada y entregada a la familia paterna.

El testimonio de la hija silenciada, Patricia Walsh, es fundamental en el texto porque descompone la coherencia del archivo –las cartas de su padre– y lo contradice: Rodolfo escribió que Victoria, cuando subió a la azotea a disparar y antes de pegarse un tiro en la sien, dijo “ustedes no nos matan, nosotros decidimos morir”, y Patricia afirma que alguien les había comentado que esas palabras fueron dichas por el compañero que Victoria tenía al lado, no por ella. El recuerdo de lo que le dijeron sobre una experiencia vivida por su hermana fusiona lo personal y la historia del país. Al incorporar su versión, Moreno le restituye valor y fortaleza a una voz que había sido desplazada. En esa fisura entre versiones se filtra una operación crítica de la autora, quien exhibe que toda memoria es una práctica de poder y que el archivo paterno tiene intenciones personales, está atravesado por disputas de sentido. Además, su palabra se considera para pensar contextos políticos, vínculos familiares y vivencias personales. En la última página del libro, le agradece: “A Patricia Walsh, por *otro relato*” (2018: 379). Ese “otro relato” funciona como clave de lectura: hacer espacio a las versiones disonantes, a las memorias que incomodan.

En la mitad del libro, un breve apartado titulado “Nota al pie” (141-154) introduce la discursividad autobiográfica. Aparece después del análisis de las cartas y de la reconstrucción de las dinámicas familiares de lxs Walsh en “De la voz de la sangre a la sangre derramada” (31-140). Moreno respeta aquí el pacto

característico del género: la identificación entre narradora, protagonista y firma autoral. Escribe en primera persona singular –yo– para cuestionar por qué no formó parte de ellxs⁴, y, como consecuencia, relatar experiencias, pensamientos y personas que configuraron su identidad. La autobiografía, en este sentido, no solo recupera la memoria individual, sino que sitúa la propia vida en diálogo con la historia colectiva y los procesos sociales que la atraviesan.

Distante de las organizaciones armadas de los setenta, Moreno se reconoce como lectora voraz de psicoanálisis, existencialismo y estructuralismo. Su interés por el lugar de las mujeres en distintos espacios y dinámicas sociales la lleva, en 1972, a integrar el grupo “Nueva mujer”, fundado por exesposas de cuadros del Ejército Revolucionario del Pueblo (ERP), disuelto meses después tras los fusilamientos de Trelew. En los ochenta, desarrolla lo que denomina “periodismo de la diferencia”, orientado a dar voz a grupos invisibilizados en los medios de comunicación. Esta *praxis* la coloca a la par de Victoria Walsh, la hija heroica. En las primeras páginas del libro, inmediatamente después de que aparezcan transcritas las cartas de Walsh, leemos:

Le decían, como a mí, “La Cabezona” –recuerdo que en esa época se usaban las capelinas, fui a comprarme una, la empleada iba vaciando el estante, solo la última me entraba, la empleada se reía–. Pero no era por eso que me identificaba. Yo quería ser periodista, pero no me atrevía a pensarlo. A los 23 años Vicki Walsh escribía en *Primera Plana*. Imposible emular ese prodigio. Busqué en su prosa precisa y fresca algo para criticar. No lo encontré. Eludí la mala fe de explicarme: “Claro, con ese padre...”. (2018: 27)

Con la comparación se establece un diálogo entre las dos vidas, en la que una muestra admiración por la otra y se reconoce en ella. Victoria se constituye como un modelo de referencia con el que la autora explora sus propios deseos. Aunque no aparezca en la superficie textual, de trasfondo está el riesgo de la militancia, que parece contrastar con el camino intelectual. La modulación autobiográfica se convierte, entonces, en un instrumento para legitimar su trayectoria y situar su voz dentro de la memoria familiar y colectiva. Coincidimos con Victoria Daona al

⁴ Para ahondar en esta cuestión, revisar: ‘Por qué no formé parte de ellos’. Una lectura de las posiciones de enunciación como distanciamientos relativos en *Oración* de María Moreno (2019), de Anabel Tellechea.

indicar que “es ella quien escribe sobre Walsh sin dar cuenta de un linaje familiar que la una al escritor, en que ella –a diferencia de Vicki, la hija muerta, o de Patricia, la hija viva– ocupa el lugar de la hija pródiga y consagrada” (2020: 25).

En la textualidad moreniana es frecuente la reflexión argumentativa sobre recorridos y producciones, tanto propias como ajenas. En *Subrayados. Leer hasta que la muerte nos separe* (2013) resurge su doble rol de lectora y periodista al analizar su archivo literario, mientras que en *Contramarcha* (2020)⁵ reconstruye sus experiencias artísticas, formadas en el conventillo, la escuela nocturna y los bares, entendidas como una postura *plebeya* de formación intelectual. El oficio de crítica se manifiesta con claridad en *Black out* (2016) cuando rastrea y despliega con agudeza las implicancias del alcohol en textos que ocupan el núcleo del canon argentino –*Una excusión a los indios ranqueles* (Mansilla), *El gaucho Martín Fierro* (Hernández) y *Facundo* (Sarmiento)–. Con esto muestra que la crítica literaria puede operar tanto sobre la historia cultural como sobre las formas de lectura dominantes.

En *Oración*, tras “Nota al pie”, se encuentra el apartado “H.I.J.A.S. de la lengua” (155-254), donde Moreno revuelve el archivo y comunica un hallazgo: la investigación sobre Victoria Walsh le permite trazar un linaje de artistas mujeres con el que piensa las proyecciones literarias, teatrales y audiovisuales de la violencia política y estatal de la última dictadura cívico-militar en la contemporaneidad⁶. Este gesto combina modulaciones ensayísticas y críticas ya que analiza, argumenta y propone alternativas para

seguir imaginando las alternativas que no existieron para esa madre muerta violentamente en una casa de Floresta y su hija sentada –erguida– entre cadáveres, a quien me gustaría contarle lo que algunas H.I.J.A.S. hicieron con lo que la historia hizo de ellas. (2018: 178)

⁵ El texto forma parte de la Colección Lectores de Ampersand, donde se explora la relación entre la lectura y la vida mediante las experiencias de lxs autorxs. En *Contramarcha*, los lugares comunes como los libros, la biblioteca, escuela y academia serán reemplazados por otros espacios, medios de comunicación y ejercicios: la radio, música y juegos. El cambio de rumbo se instala desde el título y se refuerza con la introducción: “[...] de hecho en la contramarcha se impone más la decisión por el desvío que su nuevo sentido” (2020: 7).

⁶ El texto “Poner la hija. Cuerpos y cartas”, de María Moreno, en *Lazos de familia* (comps. Amado y Domínguez), funciona como germen de esta propuesta que se consolida en *Oración*.

La escritura nos pone frente a *Los rubios* (2003), de Albertina Carri, *Mi vida después* (2009), de Lola Arias⁷, el *Diario de una princesa montonera* (2012), de Mariana Eva Pérez, y *Aparecida* (2015), de Marta Dillon. Se trata de producciones que rompen con el *supermercado de la memoria* –término instaurado por Carri y continuado por Moreno– al desobedecer los modelos testimoniales y legados narrativos. No presentan una delimitación precisa entre cine, teatro y literatura, sino que articulan géneros y prácticas discursivas y audiovisuales diversas. Las H.I.J.A.S., identificadas a partir de un vínculo filial vertical, tienen vivencias que se demandan para seguir pensando los años setenta. Pero lo hacen a su manera, las huellas biográficas aparecen esporádicas e interrumpidas. Carri, por ejemplo, representa el secuestro de sus mapadres con muñequitos de *playmobil*: dos que tienen apariencia de adultxs manejan un auto y son succionados por una nave espacial grande; se escuchan gritos que desaparecen con el ruido de las hojas secas del otoño en la calle. En la obra de teatro de Arias, seis actores y actrices reconstruyen la experiencia de sus mapadres “haciendo” de ellxs; de forma entrecortada, asocian la historia personal con la política mediante detalles excesivos y diversos. Pérez, con un tono irónico y sagaz, registra el día a día de la búsqueda de justicia, se llama a sí misma “militonta”, realiza un sorteo para pasar una semana con ella en el reality “El show del Temita”, donde todos los días sucede un acontecimiento “único e irrepetible”: “audiencias orales, homenajes, muestras de sangre, proyectos de ley, atención a familiares de la tercera edad y militontismo en general. Una vida 100% atravesada por el terrorismo de Estado” (2018: 213). Por su parte, el relato de Dillon es sobre la aparición del cuerpo materno y el duelo personal que ahonda en lo sensible y sensorial. Con ello, cuestionan el relato generacional unificado de la militancia y trabajan sobre la dificultad, complejidad y contradicción de construir los relatos que se les reclaman.

El quehacer de María Moreno como escritora, periodista, editora, docente, crítica y activista se proyecta en el espacio de la letra. Formas y temas que podríamos definir como encorsetados, delimitados, dicotómicos, los trastoca con

⁷ Incluye a Lola Arias por la *sororidad estética* de la directora, que da lugar a que otrxs hablen de una experiencia que no es la propia.

movimientos de fluidez, desplazamiento y mixtura. Según los postulados de Josefina Ludmer, los géneros literarios pueden concebirse como estrategias más que como categorías neutras o rígidas: instrumentos que permiten disputar sentidos y autoridad en el campo literario y social (1985). Así, el cruce de géneros no implica desorden sino una política de escritura que desarticula jerarquías culturales y propone un campo literario atravesado por la experiencia. En *Oración*, discursos de diversos dominios como literatura, periodismo, biografía, autobiografía, ensayo, crítica, testimonio, ficción, se cruzan para dar lugar a una *textualidad contaminada*. La literatura del yo asociada a las mujeres y los géneros considerados menores o subordinados, se potencian entre sí para cuestionar los relatos heroicos y masculinos de los setenta, es decir, para disputar sentidos y lugares hegemónicos.

Aunque el texto reconstruye una pérdida con repercusiones afectivas –un padre que pierde a su hija, una hermana menor a su hermana mayor, una hija a su madre–, literarias –las cartas de Rodolfo Walsh– y colectivas –la caída de una compañera militante de Montoneros–, no se deja llevar por la nostalgia ni construye un tono melancólico que, por tratarse de un duelo y un vacío, podría tener. Esa elección desplaza el duelo hacia la acción, y la escritura acontece como una forma de intervención. En este aspecto, la mirada convencional se desestabiliza al introducir, en la esfera pública de la memoria política, voces de mujeres y registros íntimos que no refuerzan el sentimentalismo de la pérdida sino que se constituyen como herramientas estratégicas para reconstruir la memoria colectiva y pluralizar las formas de representación. Nelly Richard propone que con la *feminización de la escritura* se descontrola la pauta de la discursividad normativa y se practica una disidencia de identidad respecto al formato reglamentario (1994: 132). También, que replantear el canon supone modificar las fronterizaciones de género –en el doble sentido: literario y sexual– que relegaron históricamente a las mujeres al ámbito de lo privado, doméstico y familiar, mientras que a los varones se les reservó lo público, político y social (1994: 136-137). Desde esta perspectiva, Moreno desestabiliza y subvierte la distribución patriarcal de los géneros con un texto que no tiene univocidad formal. Su voz es *descanonizante* porque teje un pacto antioficial, redefine lo que puede ser dicho y quiénes están autorizadas a decirlo.

El relato coral de *Oración* lo elaboran las mujeres. Sin perder de vista otras clasificaciones, las que hablan son las hijas: Victoria, Patricia, las de la familia Mainer, Carri, Arias, Pérez, Dillon y, en tanto heredera de la práctica textual de Walsh, Moreno. Al tensionar la narrativa de “Carta a mis amigos” con el testimonio de Patricia y de las sobrevivientes de la masacre de la calle Corro, construye una versión que desmonta la épica, trascendental y lineal de los hechos, la del padre. Tal como señala Pilar Calveiro, lo peculiar del testimonio y la memoria como prácticas resistentes radica en recuperar escombros y fragmentos abandonados, ensamblándolos de acuerdo con las urgencias del presente (2006: 378). Con el libro, la autora asegura que lo que antes estaba oculto y disperso, encuentre un lugar en la historia literaria, social y política. Todas estas voces interpelan al Estado desde el borde, ofreciendo “otras verdades” en el contexto de movimientos feministas de gran visibilidad, comprendidos en el Ni Una Menos (2015) y la agenda de la Marea verde (2018), en sintonía con el esfuerzo sostenido de la crítica especializada –investigadoras, docentes, escritoras– al recuperar obras de mujeres, estudiarlas y disputarles un lugar central.

Para cerrar, me parece oportuno mencionar que hacer genealogía es un gesto feminista, una práctica de resistencia frente al canon patriarcal, masculino y heteronormado. La autora no sólo recupera y visibiliza a las hijas silenciadas, sino que además traza conexiones entre generaciones de escritoras, artistas y periodistas, mostrando cómo las experiencias y prácticas de unas pueden legitimar y potenciar a otras. Así, da lugar a una historia discontinua, que dialoga con lo excluido. Es una escritura que, a partir de este tipo de decisiones, pluraliza la memoria, politiza la literatura y desplaza los límites de lo autorizado en el campo cultural, conectando lo individual y lo colectivo, lo íntimo y lo político. Con estos movimientos, María Moreno sienta las bases de una modulación autoral que oblitera las nociones de especificidad de la literatura y sus marcas divisorias, respecto de géneros discursivos literarios como de políticas representacionales. Así es como lo literario se expande en *Oración*, estableciendo zonas de intercambio entre esferas culturales, académicas, artísticas y políticas.

Referencias bibliográficas

- Bajtín, M. (1989) [1975]. *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus.
- Calveiro, P. (2006). Los usos políticos de la memoria. En *Sujetos sociales y nuevas formas de protesta en la historia reciente de América Latina* (pp. 359-382). Buenos Aires: CLACSO.
- Daona, V. (2020). Un nombre propio o sobre *Oración* de María Moreno. En *Prácticas de oficio* (vol. 1, nº 24).
- Ludmer, J. (1985). Las tretas del débil. En *La sartén por el mango*. Puerto Rico: Ediciones El Huracán.
- Martínez, M. (9 de abril de 2018). 'Oración' de María Moreno: ¿sexos débiles, géneros menores?. En *Sonámbula: cultura y lucha de clases*.
- Moreno, M. (2004). Poner la hija. En Amado, A. y Domínguez, N. (comps.), *Lazos de familia. Herencias, cuerpos, ficciones* (pp. 111-124). Buenos Aires: Paidós.
- (2013). *Subrayados. Leer hasta que la muerte nos separe*. Buenos Aires: Mardulce editora.
- (2016). *Black out*. Buenos Aires: Random House.
- (24 de noviembre de 2016). María Moreno: la escritura plebeya, la mía, es la que se escribe en contaminación. *La Nación*. Entrevista de Daniel Gigena. <https://www.lanacion.com.ar/cultura/maria-moreno-la-escritura-plebeya-la-mia-es-la-que-se-escribe-en-contaminacion-nid1958947/>
- (2018). *Oración. Carta a Vicki y otras elegías políticas*. Buenos Aires: Random House.
- (21 de septiembre de 2018). María Moreno: la cronista plebeya. *La Capital*. Entrevista de Cristian Alarcón. <https://www.lacapital.com.ar/laciudad/maria-moreno-la-cronista-plebeya-n1678356.html>
- (2020). *Contramarcha*. Buenos Aires: Ampersand.
- (1 de febrero de 2023). María Moreno: escribo en 'contaminación' entre las zonas altas y bajas de la literatura. *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 871. Entrevista de Ivana Romero.

Perlongher, N. (2008). *Prosa plebeya. Ensayos 1980-1992*. Buenos Aires: Colihue.

Richard, N. (1994). ¿Tiene sexo la escritura?. En *Debate Feminista* (pp. 127-139), vol. 9.

Tellechea, A. (2019). 'Por qué no formé parte de ellos'. Una lectura de las posiciones de enunciación como distanciamientos relativos en *Oración* de María Moreno. En *Actas del V Coloquio Internacional Literatura y vida* (1-8).

----- (2020). Artista archivística, escritora investigadora: La intervención de María Moreno en las operaciones de lectura y escritura de *Oración*. En *Caderno de Letras* (253-264), n° 37.

Los desafíos de la vanguardia. Serie blanca y serie negra

Ball-latinas, Pablo J. (UNMDP)

Introducción

A mi juicio, lo característico del arte nuevo, «desde el punto de vista sociológico», es que divide al público en estas dos clases [...]: los que lo entienden y los que no lo entienden.

José Ortega & Gasset (2007)

444

Como si ya no fuera bastante complicado interpretar el arte, el arte abstracto, como la música, es todavía más difícil; ya que el mismo no apela a la mimesis o a imitar a la naturaleza como el arte clásico, sino que apela a la “sensibilidad pura” para transmitir su mensaje. Es decir, si todo arte es “...una memoria, una visión de algo que ha sido o que podría ser”, como decía John Ruskin o, “una botella con un mensaje arrojada al mar”, como creía Umberto Eco (1985); el desafío que asumimos ahora es mayúsculo si tomamos en consideración que frente a nosotros solamente tenemos cuadros de color blanco y negro.

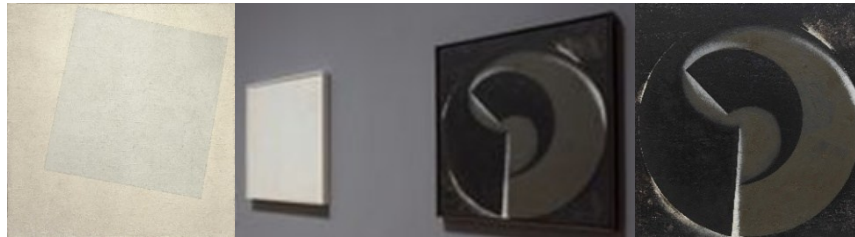


Fig. N°1 (Malévich, 1918); Fig. N°2 (Malévich & Ródchenko, 1918), Fig. N°3 (Ródchenko, 1918)

Pero, más allá de analizar las figuras representadas, su textura, ubicación y color, creemos que lo sustancial aquí es revelar el entorno social y político en que fueron creados. O sea, vamos a prescindir del análisis técnico o formal, o el lugar que ocupan las obras en la historia del arte, para interpretarlas desde la sociología del arte. Pues, en un entorno sumamente convulsionado (rebelión de 1905, inicio de la Primera Guerra Mundial en 1914, revoluciones de febrero y octubre de 1917, Guerra civil 1918-1921); nos seduce la idea de que dicha realidad social debió impactar en los artistas, del mismo modo que ellos trataron de impactar en dicha realidad. Sobre todo, conociendo su marca política.

...la cuestión central que de manera inevitable domina el pensamiento contemporáneo y cualquier reflexión sobre la vanguardia rusa es la pregunta por la relación entre revolución artística y revolución política (Groys, 2016, pág. 163).

En ese entorno, donde todo podía ser discutido o imaginado o, como dice Ouviaña, en una Rusia que: "...ardía sumida en las llamas de la rebeldía y la creatividad a cielo abierto. Con multitudes que se movilizaban por las calles, recuperaban tierras, ocupaban fábricas y asaltaban cuarteles" (2018, pág. 1); se desarrolla la vanguardia artística a la que pertenecían los autores de las obras: Malévich y Ródchenko. Un movimiento que es considerado además una "Vanguardia histórica", desde que revolucionó el cine, la pintura, la arquitectura, la escultura, la poesía, el diseño industrial y gráfico y la fotografía, entre otras manifestaciones de la cultura.

Esta serie de cuadros blancos y negros, y sus manifiestos, surgen de ese entorno, y ello nos parece crucial para entenderlos. Como resulta crucial el año en que fueron pintados. En 1918, los bolcheviques se asientan en el poder, y apuran la firma del Tratado de Brest Litovsk para salirse de la guerra. Asimismo, disuelven la Asamblea constituyente y se inicia la Guerra civil (1918-1921), una de las más cruentas de la historia reciente, donde se enfrentarán, nada menos, que los ejércitos negro, rojo y blanco.

Quiere decir que en adelante vamos a hacer un breve repaso cronológico de lo sucedido en la Rusia revolucionaria que, junto a la biografía e ideología de los artistas; nos permitirá saber el porqué de los colores antagónicos que escogieron cada uno para su Serie, y cómo interpretar esa suerte de "diálogo" que existe entre las obras por más de cien años, desde que fueron colgadas por primera vez una al lado de la otra en la X Exposición Estatal de Moscú; hasta la actualidad, ubicadas del mismo modo en la colección del Museo MoMA de Nueva York.

Análisis del contexto histórico de las obras

Aunque tendríamos que remontarnos a las rebeliones de 1905 en Rusia, ya que constituyen el antecedente válido de las revoluciones de febrero y octubre (del viejo calendario) de 1917 y del espíritu contestatario y transgresor de algunos artistas que, como Malévich, participaron activamente en ella; por cuestiones de

espacio iniciaremos el desarrollo contextual en 1913-1915, donde surge el Suprematismo de Malévich y el Pre-constructivismo de Tatlin, considerada la vanguardia de “primera generación” (Burenina-Petrova, 2018), y en la cual Ródchenko todavía es un aficionado.¹

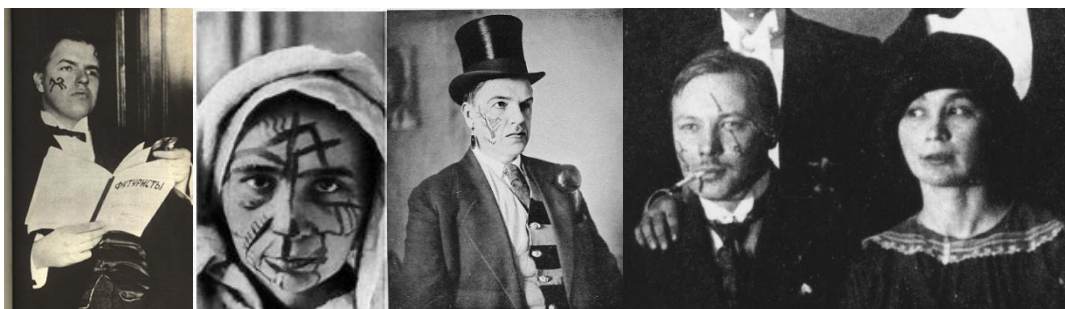
Primera generación vanguardista: “La victoria sobre el sol”, y la “Última exposición futurista 0.10”

Desde las rebeliones de 1905, como decíamos, Rusia se había convertido en el hervidero social e intelectual que antecede a toda revolución política. La llamada *intelligenzia*, a la que pertenecían los artistas de vanguardia, no solo por las ideas filosóficas de Nietzsche y el nihilismo, sino también por las ideas políticas de tradición anarquista, de Bakunin y Kropotkin, el populismo radical agrario de los *naródnik* o de las propias corrientes socialistas y marxistas provenientes de Europa.² Además, no faltaban en las grandes ciudades centros de reunión donde discutirlos. Se trata de una época donde se creía que todo podía ser discutido y creado, y a la cual se suma el deseo ecuménico y mesiánico de lxs artistas de vanguardia que creían que era posible transformar la sociedad desde el arte (2008). Todo ello dentro de un marco económico y social muy atrasado en la Rusia Imperial.³

¹ Bastante menor que Malévich (15 años) Rodchenko por entonces se encuentra en la Escuela Stróganov de las Artes e Industria de Moscú. Allí pintaba sus primeros dibujos abstractos, influido por el Suprematismo de Malévich, y el Pre-constructivismo de Tatlin.

² Por entonces destaca, según Andrade, la figura del ruso Gueorgui Plejánov (2017).

³ Si bien desde una postura materialista, Marx y Engels no tenían un interés elevado sobre el arte y la literatura, igualmente sabían que no en todos los casos el desarrollo literario y artístico descansan sobre el desarrollo económico, repercutiendo el uno sobre el otro y sobre la base económica. Por lo cual, un arte vanguardista podría romper con el desarrollo general de la sociedad y su base material. Eran conscientes de que algunas formas artísticas hicieron época en la historia universal y hasta podían portar la Idea en términos de Hegel (Biemel, 1962 [1826]).



Figs. N°4 a 7 Fotografías de Burliuk, Goncharova y Larionov, en la primera década del siglo XX

Vale decir que, en la primera década del siglo XX, tanto en San Petersburgo como en Moscú; se multiplicaban los cafés, ferias y lugares de discusión; a los que acudían artistas como Natalia Goncharova, Mijail Larionov o los hermanos Burliuk, y poetas como Mayakovski, Jlébnikov o Kruchenij precursores también en el deseo de experimentar con lo nuevo y escandalizar al burgués (*Épater le bourgeois*). Su propósito era cuestionar al poder constituido, y desarrollar técnicas de arte novedosas como el happening, performance, lenguaje transmental “zaum”, contrarelieves, obras alógicas y todo tipo de excentricidades como asistir a las reuniones sociales con una camisa amarilla o una cuchara negra o roja en el ojal.⁴

Después de treientos años de la Dinastía Romanov en un estado casi feudal como el Imperio ruso, donde la población era mayoritariamente campesina y analfabeta, surgía una juventud contestataria y decidida a realizar un cambio, aunque más no fuera para generar revuelo.⁵ Quiere decir que, en su oposición a lo instituido, preferían la crítica devastadora a la aceptación, y nada les importaba si a su exposición o muestra no asistía gente. El desprecio de los académicos era festejado y se lo tenía como la mayor conquista, puesto que el academicismo era el principal enemigo del arte innovador y vanguardista.

⁴ En 1913, Vladimir Maiakovski, Velimir Khlebnikov, Alexander Kruchenij y David Burliuk publican un manifiesto y una serie de poesías titulado “Una bofetada en la cara del gusto del público”. El Manifiesto aboga por un rechazo del pasado y su fascinación por la tecnología (2009 [1913]).

⁵ Este cuadro de una juventud irreverente y contestataria en la época lo describe muy bien la obra: *Padres e hijos* de Turguénev (2006 [1862]).

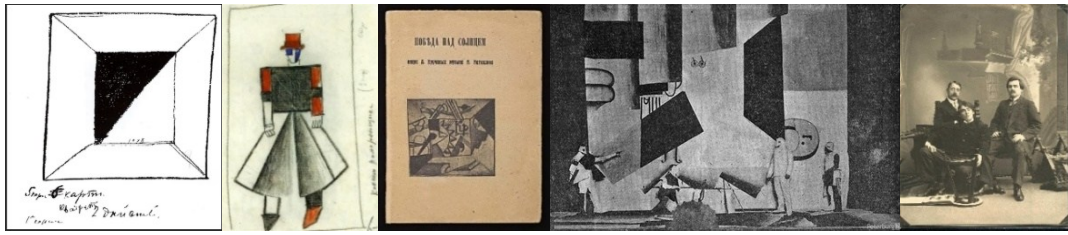


Fig. N°8 (Malévich K. S., 1913); Fig. N°9 (Malévich K. S., 1913); Figs. N°10, 11 y 12 Portada de “Victoria sobre el sol”, 1913 y fotografías de la primera escena del primer acto del estreno, 1913; y de Mijaíl Matiushin, Alekséi Kruchóny y Kazimir Malévich (de izda. a dcha.), en marzo de 1912.

En esa sintonía se concibe la ópera futurista rusa “Victoria sobre el sol”, con música de Mijaíl Matiushin, libreto de Alekséi Kruchóny y prólogo añadido en idioma transmental (záum) de Velimir Jlébnikov,⁶ con diseño de vestuario de Kazimir Malévich. La obra se estrenó en 1913 en el teatro Luna Park de San Petersburgo y el público reaccionó negativamente (incluso con violencia), por lo cual solo se representó dos veces. Igualmente, la obra cumplía sobradamente con su cometido de barrer con todo lo conocido y concebir algo nuevo y distinto sin importarle la visión de críticxs e historiadorxs

En ella apareció por primera vez esa suerte de anuncio o eclipse del cuadrado negro en uno de los telones de fondo (Fig. N°8), aunque algunos también lo distinguen en el vestuario de uno de los extraños personajes de la obra (Fig. N°9). Nos referimos al cuadrado negro del traje del “Sepulturero”, en una obra donde todos los personajes son extravagantes: “Nerón y Calígula” en la misma persona, “Viajero a través de todas las épocas”, “Persona al teléfono”, “Los nuevos”, Etc.

Pero si “Victoria sobre el sol” (en ruso, *Pobeda nad sólntsem*) era anticipatoria de lo que se acercaba, Malévich dobla la apuesta en: “La última exposición futurista 0.10”, a la cual se cree que asistió muy poca gente (Archivo Andréi Nakov, 2025), pero al día de hoy es una de las exposiciones artísticas más importantes de todos los tiempos.

⁶ El prólogo que no se leyó en la primera representación porque Velimir Jlébnikov perdió el tren para encontrarse con los creadores de la obra y no lo entregó a tiempo. Fue introducido luego y también es en lenguaje transmental o záum.



Fig. N°13 Fotografía de la Exhibición, 1915; Fig. N°14 (Malévich K. S., 1915); Figs. N°15 y N°16 Fotografías del Póster y de Rozanova, Boguslavskaya y Malévich en la exhibición, 1915; Fig. N°17 (Malévich K. S., 1915)

Presentada en la Oficina de Arte *Dobychina* en Marsovo Pole, Petrogrado (Unión Soviética), del 19 de diciembre de 1915 al 17 de enero de 1916, en ella tuvo lugar la aparición del famoso *Chorni kvadrat* o “Cuadrado negro”, la obra más emblemática de Malévich. La cual, no solo quita protagonismo a las obras de los demás artistas, entre ellos Tatlin, sino a las suyas propias. Con su emblemática ubicación en la “esquina roja o bella” destinada al culto de los íconos religiosos en los hogares de toda Rusia; creemos que Malévich anuncia la llegada de algo radicalmente nuevo y distinto a todo lo anterior, y de una nueva sociedad racional y atea.

Aunque el propio Malévich diga que su obra “no representa, simboliza ni decora nada”, o que el arte Suprematista que acaba de crear es pintura no-objetiva y, por tanto, no tiene ningún correlato con la realidad;⁷ para nosotros la obra plantea, en primer lugar, que su arte dejará de ser la “sirvientita del poder” como había sido hasta entonces, donde la Iglesia, el Gobierno o el Capital le dice al artista el mensaje, para usarlo en una suerte de “didactismo visual”. Al negar que se la interprete y no tener correlato con la realidad (arte abstracto o no-objetivo), rompe con ese sometimiento de siglos.

De todas formas, por el color que elige y la forma del cuadrado con todos sus lados iguales, podemos ligar la obra con la ideología que profesa. Nos referimos a su inclinación anarco-comunista, común entre los vanguardistas, y que está representada en la exposición en su cuadrado negro y rojo (Figs. N°14 y 17). Malévich además confiesa su inclinación política en su libro: *La pereza como*

⁷ También dice que su pintura apela a la sensibilidad pura o que constituye el “0” de las formas. Lo cual, si bien le otorga a su producción cierto aire místico, no debemos confundirla con la pretendida espiritualidad de los trabajos de Kandinski, ya que Malévich es un artista con una fuerte impronta política según demostraremos.

verdad inalienable del hombre (2006 [1925]), y sus publicaciones en *Anarkhiia* que veremos luego, más bien orientada a las ideas del comunismo libertario o el anarco-comunismo de Kropotkin (*La moral anarquista y otros escritos*, 2008)

Tampoco es exagerado decir, desde otra interpretación de la obra; que más que el “cero de las formas” o la primera letra de su alfabeto, que el “Cuadrado negro” pueda representar también el fin de la prehistoria y el nacimiento de un nuevo ciclo en la historia de la humanidad. O sea, el mítico “año cero de la revolución” comunista, por el que muchos líderes comunistas, siguiendo a Marx, se cambiaron el nombre pensando que renacían en la Revolución.⁸

Nosotros dividimos el tiempo en un límite claro y la primera página colocamos un plano en forma de cuadrado negro, como un misterio, el plano nos mira de forma poco clara, como si ocultara en su interior las nuevas páginas del futuro. Será la marca de nuestro tiempo, no importa dónde o cómo se cuelgue, no perderá su rostro, Malévich (*Periódico anarquista*, 2022, pág. 215).

Por último, su fascinación por el color negro, compartida por Ródchenko (por entonces su discípulo), los identifica claramente con el anarquismo.⁹ Así lo entienden muchxs especialistas (Burenina-Petrova, 2018); (Gurianova, 2012) entre otrxs, quienes destacan esta impronta política en toda la vanguardia artística durante esta etapa. “Bajo la bandera o imagen del cuadrado negro suprematista, símbolo del porvenir” «La bandera de la anarquía es la bandera de nuestro “yo”, y nuestro espíritu, como el viento libre, empieza a ondear nuestro yo creador en los vastos espacios del alma» (*El anarquismo y la vanguardia artística rusa*, 2018, pág. 5).

Además, su obra plantea la independencia y libertad sin límites del anarquismo:

Nosotros no queremos mecenas
No queremos críticas benévolas
No queremos ser privilegiados

⁸ Algo de eso hay en los nuevos nombres adquiridos por Pol Pot en Camboya. Mao Tse en China o el propio Stalin, Lenin o Trotski en Rusia. Su intensión puede ser entendida como una ruptura con el pasado o la simbolización de la revolución y los nuevos tiempos. Aunque también puedan ser considerados solo una adaptación, o un ocultamiento de su identidad para no ser perseguidos.

⁹ El Cuadrado negro acompañara a Malévich toda su vida: en su firma, logo y vestimentas de sus profesores y alumnxs. Incluso en su muerte, pintado en su propio ataúd y sepultura.

No queremos aplastar a quienes han llegado antes que nosotros ni a quienes vendrán después

Queremos el derecho a crear y trabajar en su declaración

Queremos igualdad y libertad en el arte... (Burenina-Petrova, 2018, pág. 2 y s.s.)

En suma, antes de las revoluciones de 1917 ya existía un arte irreverente, lúdico y desafiante que mezclaba la ilusión prerrevolucionaria con un cierto nihilismo (LICEUS, 2021). La síntesis de todo ello puede condensarse en el “Cuadrado negro”, el cual luego Malévich convertirá en logo, firma, vestuario y emblema de su propio féretro.¹⁰ Por eso, no se puede analizar la “Serie blanca” y su último cuadrado en ese color, sin conocer estos antecedentes, donde el cuadrado negro y el cuadrado rojo ocupan un lugar esencial.

Ródchenko, en cambio, por aquella época, recién hacía su aparición en la exposición “La Tienda” de Vladimir Tatlin, donde presenta sus primeras obras con gran recibimiento de sus colegas. Pero no es Ródchenko, sino Malévich con el Suprematismo y Tatlin, con el el Pre-constructivismo, los grandes referentes de la “Primera generación vanguardista”.¹¹

Las revoluciones de febrero y octubre de 1917

Sobre estos sucesos tan estudiados diremos simplemente que, si el Imperio del Japón le había propiciado un duro golpe a la economía de Rusia en 1905 por su superioridad militar, el ingreso a la Primera Guerra Mundial y la declaración de guerra al Imperio alemán fue directamente un suicidio. Esta Guerra requirió de un gran esfuerzo económico para el cual Rusia no estaba preparada. Sobre todo, por la superioridad del ejército enemigo. Murieron más de 12 millones de personas, dejando vastas áreas agrícolas devastadas y sin mano de obra, lo que, combinado con la necesidad de abastecer los frentes, provocó un aumento masivo de los precios, escasez de alimentos básicos, colapso en la producción industrial y el

¹⁰ Según Alexadr Visotski, Malévich creo entre artistas y seguidores: “la banda del cuadrado negro”, identificable si se quiere con los “banderas negras”, opuestos al gobierno bolchevique, y que perecieron frente al Ejército rojo. Por ello, con posterioridad a 1921, ya no flameará ninguna bandera de ese color en la URSS, sino hasta pasados los años 80 (Burenina-Petrova, 2018).

¹¹ Aunque se reconoce que Rodchénko inició su carrera, incluso antes de la Revolución, fascinado por los nuevos lenguajes de las vanguardias, y que había entrado en contacto con el futurismo y el Suprematismo (Periódico anarquista, 2022)

retorno de miles de soldados heridos, lo cual generó en el país una crisis sin precedentes económica y socialmente (Andrade & Hernández Sánchez, 2017).

En ese escenario complejo, algunos sujetos políticos como los *soviets* (integrados por obreros, campesinos y soldados) maduraron extraordinariamente, mostrando gran poder de organización a la hora de controlar el sistema de transporte, abastecimiento y comunicaciones durante las revueltas. También habían madurado el pueblo y las organizaciones políticas, con mayor representación del Partido Obrero Socialdemócrata de Rusia (POSDR) integrado por mencheviques y bolcheviques. Aunque algunxs, como la historiadora Wendy Z. Goldman, creen que fueron las mujeres el verdadero detonante de la Revolución:

No en vano el detonante del proceso revolucionario fue la huelga y las movilizaciones que estas convocaron el día internacional de la mujer trabajadora (8 de marzo en el calendario gregoriano, 23 de febrero en el calendario juliano vigente a la sazón en Rusia) pidiendo pan y la vuelta de los combatientes del frente, dos peticiones que meses después se grabaron tal cual en el frontispicio de las reivindicaciones de los bolcheviques (Andrade & Hernández Sánchez, 2017, pág. 17).

Habiendo millones de hombres en el frente, muchas mujeres ocuparon sus puestos de trabajo. En febrero de 1917 constituían el 47% de la fuerza laboral en Petrogrado.¹² Así fue como tomando la ruta del tranvía de Rodionova, que atravesaba el barrio obrero de Vyborg, y bordeando la gran fábrica metalúrgica de Putilov con miles de empleados y famosa por su participación en 1905, decidieron tomar las calles y reclamar la renuncia del zar Nicolás II (Pipes, 2018). El cual, por entonces, estaba muy desacreditado, y era considerado por todos los sectores un títere de la zarina y del extraño monje Rasputín; este último asesinado el año anterior, por los propios miembros de su gobierno.

Los alzamientos en la barriada de Vyborg, ocasionaron un efecto dominó que luego llevó la Revolución a Moscú, Kiev, Yekaterinosla y otras grandes ciudades de Rusia (Fitzpatrick, 2005); sobre todo porque los soldados se negaban a reprimir

¹² El nombre de la ciudad había sido cambiado por uno más ruso, porque decían que San Petersburgo “sonaba alemán”.

las manifestaciones (Trotski, 2019 [1932]). Para el 2 de marzo de 1917 el zar renunció a sus derechos y los de su hijo en favor de su hermano el gran Duque Miguel que los rehusó. Con lo cual, la revolución de febrero había triunfado y ponía fin a la dinastía de los Romanov de más de trecientos años.

Luego tendrá lugar la formación de un gobierno provisional integrado por miembros de varios Partidos. Principalmente de los sectores Constitucional Democrático y socialrevolucionario, al tiempo que se organizaba una futura Asamblea Constituyente, la cual proclamó la amnistía de muchos presos políticos y exiliados, entre ellos Stalin y Kerenski, Lenin y Trotski. Pero, la causa fundamental del desastre que era la guerra siguió estando, y pese a los cambios en el poder, el gobierno provisional se iría debilitando.

La euforia de los sectores revolucionarios por tanto duró poco, aun habiendo derrumbado una monarquía centenaria (Figes, 2010). Se multiplicó el poder de los soviets que, ya desde las asambleas llamaban a terminar también con este gobierno de transición. Por su parte los Comités de fábrica y la autogestión de empresas arrebatadas a la burguesía, fueron tomando mayor poder frente a un gobierno provisional cada vez más debilitado. Vale decir que el gobierno provisional estaba sentenciado, un poco por su propia incapacidad y otro por los desastres de la guerra (Andrade & Hernández Sánchez, 2017).

En una Revolución que lxs artistas ya habían condenado por su tibieza, lo que sigue es historia conocida (Reed, 1935). Kerennski, que por entonces se había convertido en figura principal como segundo y último primer ministro del Gobierno provisional instaurado tras la Revolución de Febrero, mostró estar por debajo de las expectativas que le reclamaba la historia, y con un golpe de estado fallido de la derecha del General Kornilov, la respuesta no se haría esperar.

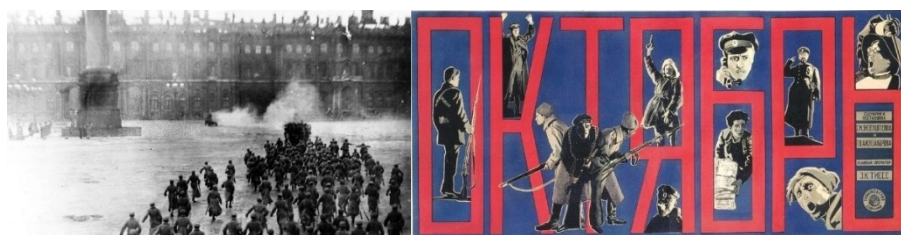


Fig. N°19 Fotografía de la toma del Palacio de Invierno por los bolcheviques en Octubre (del viejo calendario) de 1917 Fig. N°20 Cartel de la película “Octubre” de Eisenstein y Aleksándrov de 1918

Mientras Rusia se hundía en una guerra perdida, los soviets acumulaban competencias como para perfilarse en el nuevo poder constituyente *Ibidem* (pág. 18). Por su parte la vanguardia, demasiado radicalizada, no acordaba con el gobierno provisional y festejaba la pérdida de poder de Kerenski. En ese escenario Lenin regresa al país desde el exilio, en un tren “blindado” por los alemanes, a quienes le convenía que triunfaran sus ideas, porque habían abierto la guerra en dos frentes.¹³ Ya al pie del tren Lenin anticipa sus famosas “Tesis de abril”, resumidas en la consigna: “Pan, paz y tierra”, con la cual se alzó con el poder en octubre de ese mismo año.

O sea que, la toma del poder por los bolcheviques del Palacio de Invierno, que románticamente se representa con los cañones de la Fortaleza de Pedro y Pablo, y el crucero Aurora, parapetado en el río Nevá; es más simbólico que real de un efectivo enfrentamiento de fuerzas. En el Palacio de invierno muy pocos apoyaron al gobierno provisional. Al extremo que con los años se hizo circular la voz de que se perdieron más vidas en el rodaje de la película “Octubre” de Serguéi Eisenstein y Grigori Aleksándrov, que en el asalto efectivo al Palacio. Solo un grupo de mujeres muy aguerridas, un cuerpo de inválidos, y algunos cadetes y cosacos improvisaron alguna defensa. Pero fueron fácilmente abatidos por las tropas revolucionarias.

De aquí en adelante la revolución bolchevique se abrirá paso en la historia de Rusia y buscará que la vanguardia acompañe esos pasos. Pero no hay que olvidar, como dice Pérez Martín, que si bien la vanguardia se sintió más cómoda con la revolución de Octubre, entre lxs artistas “cada cual tenía su propio Octubre” (2015). Por tanto, en adelante nos centraremos en develar la situación particular que se vivía solo a un año de la Revolución, donde ocurren sucesos políticos y artísticos muy relevantes como el inicio de la guerra civil y el cierre del periódico anarquista de Moscú, donde publicaban muchxs miembros de la vanguardia. Entre ellxs, Malévich, Tatlin y Ródchenko.

¹³ La incorporación de EEUU en la Guerra en favor de Francia e Inglaterra, hacían que a Alemania no le conviniese estar en dos frentes. Por lo tanto, y sabiendo que Lenin firmaría la paz en condiciones muy ventajosa para ellos, eligieron apoyarlo y darle ese salvocundo para que regresara a Rusia.

1918, como el parteaguas de la revolución y la vanguardia

“El socialismo no es sólo futuro, sino también presente.

No es sólo una idea, sino también una realidad”

Alexander Bogdanov¹⁴

Para 1918 muchxs pensaban que ya se había alcanzado el socialismo, mientras que otros, como Malévich, veían su final. Lo mismo que entiende hoy el lingüista y cientista político Noam Chomsky, para quien los sucesos de octubre fueron un golpe de estado y no una revolución comunista. Entre otras cosas, porque se cercenaron libertades y nunca se sociabilizaron los medios de producción:

“...la llamada “revolución bolchevique”, en realidad golpe, fue una contrarrevolución que instaló el poder del estado en manos de un gobierno altamente autoritario, altamente antisocialista, que en un par de meses destruyó los Consejos de fábrica, destruyó los soviets, destruyó la Asamblea Constituyente porque sabía que iban a perder. Que eliminó a todo movimiento popular y que hicieron exactamente lo que dijo Trotsky que harían: convertir al país en un ejército industrial bajo el control del líder supremo. Eso fue a mediados de 1918...” (2021).

En ese año se disuelve la Asamblea Constituyente, se firma la paz de Brest Litovsk., y el gobierno se centraliza y burocratiza de un modo tal, que empiezan a cercenarse libertades, más que prerrogativas de clase.

Dentro de la vanguardia los cambios también son de tal entidad, que para lxs especialistas se produce el pasaje de la primera a la segunda generación vanguardista (Groys, 2016). Surgen nuevos manifiestos y movimientos, además de organismos como la *Proletkul* cuya estrategia era volver útil al arte y destinarlo a agitación y propaganda (*agitprop*). Se confeccionaron así nuevos manifiestos y se crea el Frente de izquierda de las artes con su revista LEF y *Novy LEF*, mientras Tarabukin escribe su famoso libro: *El último cuadro. Del caballete a la máquina, por una teoría de la pintura* (1977) y Alexei Gan su obra: *El Constructivismo* (2022).

Muchxs artistas aceptan las imposiciones del gobierno porque confían en él o, simplemente, porque el gobierno le ofrece cargos y encargos; Malévich en cambio, se muestra crítico a las imposiciones del régimen. Aunque no de forma extrema

¹⁴ (Ouviña, 2017).

como los marinos soviéticos de la isla de Kotlin en la Rebelión de Kronstadt que toman las armas contra los bolcheviques, o el movimiento revolucionario anarcocomunista conocido como Majnóvschina. Todos bajo el símbolo de la bandera negra.



Figs. N°21 y 22 Fotografías de los marinos de Kronstadt y su bandera negra; Figs. N°23 y 24 Ídem del Ejército Negro, o Ejército Revolucionario Insurreccional de Ucrania y de Ivánovich Majnó

Quiere decir que, si bien ninguno de estos enfrentamientos armados puede ligarse a Malévich, que incluso por aquella época llega a afilarse al Partido bolchevique; lo claro es que la bandera negra que representa su “Cuadrado negro” dejará de ondear en la Rusia soviética, por lo menos hasta los años ochenta.

Sin duda las Series: “Blanco sobre blanco” y “Negro sobre negro” tienen relación con estos sucesos, y así lo expondremos seguidamente, buscando no extendernos demasiado, para dejar espacio a las conclusiones.

El agistprop y la proletkult



Fig. N°25 Portada de Portada de Gorn (Horno), un órgano oficial de la *Proletkult*, diseñado por Aleksandr Zugrin **Figs. N°26, 27, 28, 29 y 30** Plantillas del *agitprop* en ROSTA

Apenas los bolcheviques asumen el poder, intentan estar de parabienes con lxs artistas y de paso encauzar a los movimientos culturales y artísticos extremos como los vanguardistas. Esto lo hacen a través del Comisariado del Pueblo para la Instrucción Pública (Narkomprós) dirigido por Anatoli Lunacharski. Con ese

propósito se crea la *Proletkult*,¹⁵ contracción de las palabras rusas *proletárskaya kultura* (cultura proletaria) cuya estrategia fundamental consistía en generar agitación y propaganda (*agitprop*) en favor del gobierno.

Desde ROSTA (Agencia telegráfica y de noticias soviética), se decide difundir masivamente los ideales revolucionarios modificando radicalmente las formas artísticas pasadas y presentes, con la creación de una nueva estética de la clase obrera, la cual se entendía distinta a la de la *intelligentsia* que formaba la vanguardia. Considerando que el concepto de «cultura proletaria» o *Proletkult*, precisamente debía eliminar todo vestigio de «cultura burguesa» (Sanz, 2020).

La Proletkult proclamó la necesidad de que los trabajadores crearan su propia cultura, a la vez que aspiraba a modificar radicalmente las formas artísticas existentes mediante la creación de una nueva y revolucionaria estética, inspirándose así en la construcción de la sociedad industrial moderna en la Rusia agraria y atrasada (Sanz, 2020).

Vale decir que no solo los “clásicos” quedaron en la mira, llámese Tolstoi o Pushkin; sino también los miembros de la vanguardia “futurista” donde estaba situado Malévich y Ródchenko, quienes la dirigencia entendía que su arte no representaba al pueblo. La *Proletkult* se define a sí misma como: “...una nueva ciencia, un nuevo arte, una nueva literatura y moral que está preparando a un nuevo ser humano con un nuevo sistema de emociones y creencias...” (De la Guardia, 2017). A través de ella se pretendía encauzar aquel alumbramiento vanguardista tan festejado en sus incisos, pero que, concluida la Revolución, debía transformarse para reflejar la nueva sociedad y cultura al “modo soviético”.

La *Proletkult* entra en celo entonces, no sólo contra el tono destructivo de la vanguardia (la destrucción creadora), sino con la idea del arte que tenía Lenin, quien creía en el arte como forjador de realidades revolucionarias. Además de su conocida opinión sobre el arte de vanguardia: “...no lo entiendo, no me gusta”. Para agosto de 1918 el propio Lenin encargó que se construyeran sesenta y siete monumentos con en una lista bastante completa donde se establecía la altura total de la base y de cada monumento o estatua, aunque el escultor podía elegir si la

¹⁵ La expresión *Proletkult* pertenece al cuñado de Lunacharski, Aleksándr Bogdánov.

hacía de pie, en un busto o relieve. Quiere decir que antes del aniversario de la Revolución de Octubre:

...la Comisión Estatal para la Escultura Monumental fue determinante en moldear las tendencias convencionales de la escultura soviética, tales como el predominio de monumentos urbanos, el criterio de la importancia social como guía temática, el patriotismo, las expresiones emocionales, el contenido heroico, la idealización y brevedad artística o la pomposidad de esta (Sanz, 2020).

Poco importa decir que las ideas Lenin sobre el arte y la vanguardia ni siquiera coincidían con los llamados precursores del arte proletario como: Lunacharski, Bogdanov, Chernyshevski o Gorki. Tampoco de lo inútiles que resultaron los esfuerzos de Mayakovski en ROSTA, para contribuir al *agitprop* con simples gráficos obreristas y leyendas sencillas a modo de plantillas, renunciando a su propia estética y poesía;¹⁶ pues, Lenin repudiaba su obra y no creía que el poeta pudiera generar un arte popular que promueva inspiración a la acción política revolucionaria. Por eso en su lugar presentó su propuesta de “arte monumental”, lo cual no paso de ser un “Monumental fracaso”.

La segunda generación vanguardista

Todo esto produce un quiebre al interior de la vanguardia, lo cual provocará el cambio de la primera a la segunda generación vanguardista como se dijo, con la aparición del Constructivismo y el Productivismo, a partir del “Manifiesto realista” de Naum Gabo y Antoine Pevsner (1920), y el “Productivista” de Alexandr Ródchenko y Varvara Stepánova, ambos de 1920 (2013 [1920]); más los libros de Tarabukin (1977) y Gan (2022), de la misma época.

¹⁶ Las imágenes son parte de una colección de carteles de propaganda creados por Vladimir Mayakovski bajo la supervisión del Comité Jefe de Educación Política durante 1919-1921. La edición incluye una serie de imágenes para ROSTA (Agencia telegráfica y de noticias soviética), cuyos textos son sencillos y fáciles de leer para las masas, como, por ejemplo: 1) Acabamos con las Guardias Blancas rusas. Esto es poco: 2) Todavía vive el monstruo mundial del capital, 3) Significa que todavía es necesario un ejército rojo, 4) Significa que ayudarlo es una necesidad y un asunto claro. 1. ¡Camaradas! ¿Por qué aún no hay soviéticos en Europa y los burgueses están en el poder? 2. Porque los trabajadores fueron retenidos por los Mencheviques – Reformistas. 3. Esa gente puede prometerle al trabajador el mundo, pero si miras más de cerca, son verdaderos amigos de los burgueses. 4. ¡Recuerden esto, camaradas! ¡Su único partido de trabajadores son los Comunistas! Otros, festejan la electrificación del país o, simplemente, preguntan: ¿te unirás a nosotros?, alentando a unirse a los bolcheviques para garantizarse alimento y bebida.

Este cambio muestra el deseo de muchos artistas por cumplir con los pedidos bolcheviques a través de Lunacharski y el Narkomprós. Que la vanguardia acompañe la Revolución con agitación y propaganda sencilla y figurativa para que el común de la gente la entienda. Del mismo modo, que los artistas pasen de su atelier a la fábrica, para dedicarse al diseño y construcción de cosas útiles para la gente. Así lo hicieron muchos artistas de vanguardia, incluso Malévich, pero dejando su impronta de descontento sobre la inclinación que había tomado la Revolución y el Estado.



Figs. N°31 y 32 Fotografías de Malévich y sus alumnos en Vitebsk, y de la ciudad decorada para el aniversario de la Revolución **Figs. N°33 y 24** Ídem de tetera y tazas constructivistas, diseñadas por Malévich en 1932

Mientras Tatlin y Ródchenko, ya por entonces convencidos o “seducidos” por el poder, se preocupan por generar cosas útiles para la gente como biberones, trineos, sillas, camas o espacios para la discusión y difusión de los preceptos revolucionarios; Malévich, como protesta, no renuncia a decorar ciudades con sus “cuadraditos y triangulitos”, y hasta elabora desde UNOVIS en Vitebsk, platos gigantes y teteras con tazas “constructivistas” que, o bien no vertían el líquido, o bien les faltaba la otra mitad.

Malévich y Ródchenko, y sus publicaciones en el periódico *Anarkhiia*¹⁷

Sólo hay arte en la independencia y la libertad sin límites
(Periódico anarquista, 2022, pág. 255)

Retomando entonces los antecedentes de estos cambios, cabe recordar que los mismos artistas que se habían entusiasmado con la Revolución de Octubre, y que

¹⁷ *Anarkhiia* fue un periódico ruso publicado por los anarquistas en Moscú que se publicó desde 1917 hasta 1918. Fue un importante órgano de difusión de las ideas anarquistas en Rusia durante ese período, fundado por un grupo de anarquistas rusos que se oponían al gobierno provisional y al bolchevismo. El periódico publicó artículos y declaraciones que defendían la autonomía y la libertad individual, y criticaban la autoridad y la represión. En 1918, después de que los bolcheviques se asentaron en el poder, el periódico fue parte de la campaña de censura y represión generalizada que sufrió la oposición política y la libertad de prensa bajo el régimen bolchevique.

defendían su ideología anarquista desde el suplemento “Creatividad” del periódico que lleva ese nombre, para 1918 se distanciaban. Lo sorprendente es que Ródchenko era el más radical de todos, y escribía nada menos que con el seudónimo “Anti”, para dejar claro que su mentalidad se oponía a toda autoridad y a cualquier cercenamiento de libertades. Por eso decía: “¡Aquí está, ha llegado, la auténtica revolución, la auténtica libertad libre de vosotros, anarquistas!” decía el artista desde el periódico en 1917 (2022, pág. 106).

Pero en 1918, con los bolcheviques en el poder, se interviene a fuego de metralla y carros de asalto a los 26 centros anarquistas de Moscú, incluida la “Casa de la Anarquía” donde se editaba el Periódico donde escribían Malévich, Ródchenko y Tatlin. Lo cual, hace todavía más sorprendente, que un año después de la Revolución Ródchenko y Tatlin ocupen cargos en gobierno como Comisarios, o directamente reciban un encargo, como recibió Tatlin, de construir nada menos que el Monumento a la III Internacional Comunista.

Malévich, en cambio, no claudica y por ello resulta condenado por sus propios pares. Pero en sus publicaciones en *Anarkhiia* está muy claro lo que piensa sobre “los estatistas del arte”. Sabía en el fondo que cualquier Estado que monopolice la compra, enseñanza, recursos, sostenimiento y demás cuestiones sobre el arte, no podía representar de ningún modo el “comunismo libertario o real” que lo entusiasmaba. En concordancia con esto también había publicado su “Declaración de derechos del artista” (2020 [1918]). Pues, para Malévich, después de la Revolución:

...continúa la lucha por el timón y hasta el momento todas las revoluciones se han preocupado por capturar el timón.

Todos los partidos tienen ganas de agarrar este instrumento.

Todos piensan que, mira, ahora voy yo y lo agarro o que nosotros vamos a colocar al timonel, y entonces seguramente girará de tal forma que desparrama libertades.

Pero resulta que, gires como gires el timón, sólo hay cárcel y opresión (Burenina-Petrova, 2018, pág. 180).

Esto es del Periódico *Anarkhiia* del 9 de mayo de 1918, en el que agrega que: “...navigue quien navigue, dirija quien dirija, el timón del Estado nunca saldrá del océano...” entendiendo con Morgunov, que “toda autoridad es un verdugo para el arte” y que: “en el arte no debiera haber Estado; pues no importa que Estado

construyamos, “...es un estado, y al mismo tiempo se creará una cárcel”. Malévich (Burenina-Petrova, 2018, pág. 51 *passim* 148).

En ese entorno pinta Malévich su último “Cuadrado blanco sobre fondo blanco”, cerrando el ciclo Suprematista y retirándose de la pintura por un largo tiempo. También decide no tomar parte en los enfrentamientos con los bolcheviques, trasladándose a Vitebsk por sugerencia de amigxs, con su pareja embarazada y en muy mala situación económica.

La guerra de colores



Fig. N°35 (Lisitski, 1920); **Fig. N°36** Cartel de la revolución civil a favor del Ejército Rojo; **Figs. N°37 y 38** Logo de UNOVIS con Cuadrado y rojo; **Fig. N°39** (Lisitski, Portada del libro "Cuento supremacista sobre dos cuadrados" y "Vence a todos los dispersos", 1920); **Fig. N°40** (Malévich K. S., Cuadrado Negro y Cuadrado Rojo, 1915)

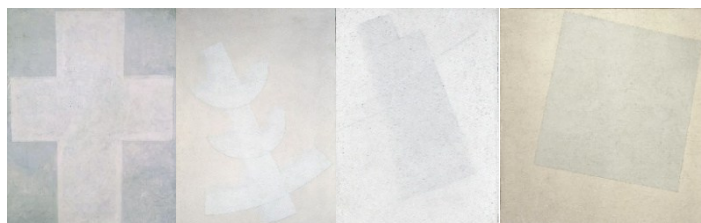
Quiere decir que el Malévich de la “Última Exposición futurista 0.10” en 1915, donde los cuadrados negro y rojo eran sus pinturas más importantes; para 1918 abandona su despeluzado pincel, no sin antes escribir el Manifiesto blanco, y pintar su último “Cuadrado blanco sobre fondo blanco”. Nuestra interpretación del cuadro y de toda la serie es que la obra da cuenta de que abandonaba la Revolución con la que tanto se había entusiasmado, y por eso deja el lienzo en blanco.

Si bien es cierto que en aquella época se había iniciado la guerra civil, y que el blanco era el color del Ejército contrarrevolucionario; Malévich, aunque inoportuno en la elección del color, deja en claro en su Manifiesto blanco que no lo usa con fines políticos. Más bien lo que quiere es hacer notar que el color negro y rojo que tanto

significaban en sus cuadrados había desaparecido. Hasta la orientación de este último cuadrado parece querer salirse del cuadro. En otras palabras, anuncia el fin de lo que en 1913-1915, había adelantado.

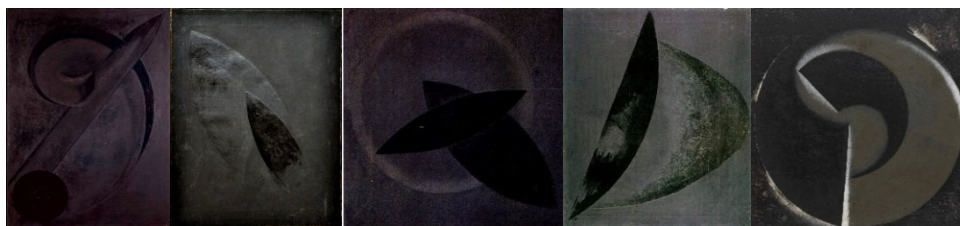
Sin duda Malévich está molesto por el curso que la Revolución había tomado. También con la actitud complaciente de sus colegas que, en lugar de cuestionar las observaciones del PECUS se volvían serviciales. Así su discípulo y amigo El Lissiski, quien lo acompaña a Vitebsk, pero que en 1920 pinta: “Golpea a los blancos con la cuña roja”, (Fig. N°35) donde ya desde el título pretende complacer a la autoridad con una obra que emula la cartelera de época en la que el Ejército Rojo se impone sobre Wrangel (Fig. N°36). Vale decir que los colores blanco, negro y rojo; que acabarán siendo distintivos de la propaganda comunista, de ningún modo son colores inocentes en la Rusia revolucionaria.¹⁸ Pues, no solo coinciden con el color de los ejércitos en disputa, sino también con la ideología y las etapas de los cuadrados de Malévich.

La Serie blanca y la Serie negra



Malévich Serie Blanca. Fig. N°41 Cruz blanca, 1927, Figs. N°42 y 43 Desvanecimiento de superficies blancas, Suprematismo, 1918; Fig. N°44 Blanco sobre blanco, 1918

¹⁸ El Lissiski, trata de convencer a su maestro que cambie el color negro del distintivo de UNOVIS en Vitebsk, a rojo; del mismo modo que escribe he ilustra un cuento infantil llamado “Dos cuadrados”, donde el cuadrado rojo vence al negro y son del mismo tamaño, comparado con la obra: “Cuadrado negro y cuadrado rojo” de Malévich, donde el primero es más grande que el segundo y ocupa un lugar más importante.



Ródchenko Serie Negra. Figs. N°45, 46, 47 y 48 Negro sobre negro 01, 02 y 03, 1918; Fig. N°49 Composición 64, 1918; Fig. N°50 Pintura No-objetiva N°80, 1918

Finalmente, con estos antecedentes, haremos nuestra interpretación de la serie de cuadros blancos y negros de Malévich y Ródchenko. Pero adelantando, como se dijo, que Malévich usa este color y su emblemático cuadrado, para marcar descontento con lo que estaba ocurriendo, tanto con el poder, como con sus compañeros de la vanguardia que otrora lo admiraban o apoyaban, y ahora lo menospreciaban llegando incluso a las manos en algún caso.¹⁹

Por eso creemos que la serie “Negro sobre negro” que no se hizo esperar, y con la cual el discípulo realiza una suerte de “diálogo” con su maestro, no es más que una bravuconada de este último. En la cual Ródchenko quiere hacer ver que son falsas las premoniciones de Malévich de que adhiriendo a los pedidos del PECUS los artistas pierdan su libertad. Por eso pinta en el color más controvertido y desafiante de la época, luego que el líder de los Soviets, Lenin, mandara a cerrar por la fuerza todos los centros anarquistas, incluso el diario en el que él mismo escribía.



Figs. N°51 (Rodchenko, 1921)

Lamentablemente, el tiempo le dará la razón a Malévich y no a Ródchenko sobre los abusos del poder, pero para no dudar que este último reafirma su apoyo a las altas esferas políticas de que había que terminar con la pintura; para 1921 pinta:

¹⁹ Es conocido el suceso que enfrentó a Malévich y Tatlin a golpes de puños, luego de que Tatlin le pateara la silla en la que estaba sentado (Archivo Andréi Nakov, 2025).

-junto a trabajos de Varvara Stepánova, Aleksandra Ekster, Liubov Popova y Aleksandr Vesnin en la exposición en Moscú titulada $5 \times 5 = 25$ -, *Красный. Желтый. Синий* (Rojo. Amarillo. Azul) un cuadro que representa “la muerte de la pintura”, con lo cual deja en claro que había terminado su idilio con la época de la investigación formal, y que las circunstancias sociales lo habían llevado hacia el desarrollo de un nuevo arte cuya génesis empieza a “construirse” en las bases mismas de la nueva sociedad y gobierno.

Vale decir que el famoso “varón negro”, como lo llamaba su compañera y artista Varvara Stépánova, o el célebre “Anti” del periódico *Anarkhiia*; acabará siendo muy servicial y complaciente con el poder de turno, independientemente de su indiscutido talento.²⁰ Tanto, que para los años treinta, ya con Stalin al frente de la Unión Soviética, no tuvo pruritos en acomodar sus diseños, fotografías y reportajes de la vanguardia experimental al “Realismo socialista”, en su afán de resaltar la figura del líder del Partido.



Figs. N° 52, 53 y 54 Fotografías de Ródchenko de lxs trabajadores del mar Blanco-Báltico, 1933

Para 1928, solo a diez años de su Serie negra, escribe en la inauguración de una fábrica para Stalin lo siguiente:

No representa para nosotros sencillamente la imagen de un edificio (...); sino el orgullo y la alegría de la industrialización del país de los soviets hechos realidad y eso es, justamente, lo que hemos de descubrir, al fotografiarlo (Prokopljevic, 2021).

Algo parecido a lo que hizo con sus fotos y escritos “Bolomor”, del canal del mar Blanco-Báltico en 1933, el cual fue construido con el sudor y la sangre de los prisioneros del gulag, aunque para Ródchenko las imágenes de lxs trabajadores

²⁰ Entendemos que el artista tiene que comer y que no se le puede pedir que se inmole por sus convicciones; pero un artista de su talento de Rodchenko, de comprobado pasado anarquista, podría haber sido un poco menos complaciente con un poder que acabó con muchxs de sus colegas.

expresaban que: “No hay mejor ejemplo de cómo el trabajo por el bien del Estado soviético puede reformar a los que ayer eran enemigos”, de donde resulta que su pasado anarquista y su fascinación por el negro había quedado muy lejos (Ídem).

Conclusiones

Si bien es probable que Malévich con su Serie blanca solo pretendiera llevar su pintura a otra dimensión, donde se encontraría con los *planites* y *arquitectones* que desarrolló en Vitebsk. Del mismo modo que Ródchenko, con su Serie negra, quizá solo quería mostrarle a su maestro el manejo de otras figuras y textura; conociendo la impronta política de ambos artistas nos pareció valioso desarrollar nuestra postura. Al menos para intentar develar su “mensaje encriptado” por el cual estas obras “dialogan” hace tantos años, el cual creemos no pasa por una cuestión formal.

Por eso, aunque nuestra interpretación este lejos de ser completa o definitiva; pensamos que puede ser de gran utilidad en la búsqueda del sentido y alcance de estas dos series monocromáticas. Es en un entorno donde el gobierno bolchevique pretendía estar de parabienes con la cultura y el arte, al tiempo que cerraba a sangre y fuego los reductos anarquistas donde publicaban ambos artistas.²¹

Lo que no se daban cuenta lxs artistas, salvo Malévich, es que ningún régimen puede decirle al artista qué hacer, así lo sugiera. Al menos no, en un régimen y una sociedad que pretendía erigirse como superadora de todo lo conocido hasta entonces, y que pretendía dar a su población mayor acceso, difusión y disfrute del arte, tal como luego lo copió la Bauhaus. Es decir; el Estado soviético no podía pretender lo mismo que durante siglos habían hecho la Iglesia y las Monarquías con el mecenazgo.

Por eso, para terminar, acompañamos algunas obras del último periodo Supranaturalista de Malévich, quien decidió antedatarlas para evitar cualquier

²¹ Esto igual no significa que sea irracional que el PECUS le pidiera a la vanguardia que los ayudará con una propaganda sencilla y accesible para la gente, o que el/la artista se trasladara de atelier a la fábrica para que su producción fuera útil a la sociedad

censura o prohibición, aunque ya había estado preso y su muerte estaba próxima, por no contar con la atención ni recursos suficientes, además de prohibirle su salida del país.

Estas obras son de la década del treinta, muchas de ellas cuando la vanguardia ya había sido prohibida por Stalin (tanto de primera como de segunda generación). Las mismas son figurativas del campesinado y la gente común, como quería el régimen; pero al carecer de rostros se muestra a la población como autómatas. Como en otras, sin brazos y nada detrás, hoy se sabe que representan los decomisos y fusilamientos del propio gobierno.²² El mismo que Ródchenko terminó apoyando, más allá de su “bravuconada” en la Serie: “Negro sobre negro”,



Pinturas Supranaturalistas de Malévich, 1928-1932. Fig. N°55 (Premonición compleja. Torso en camisa amarilla); Fig. N°56 (Tres figuras femeninas); Fig. N°57 (Dos figuras masculinas); Fig. N°58 (Figura Femenina); Fig. N°29 (Dos hombres sobre fondo azul); Fig. N°60 (Dos campesinos frente a los campos); Fig. N°61 (La mujer del granjero de cara negra); Fig. N°62 (Deportistas)

²² Véase Nakov (2025).



Ídem. Fig. N°63 (El corredor, 1932-1933); Fig. N°64 (Campesinos, 1928-1932); Fig. N°65 (El Campesino, 1928-1932); Fig. N°66 (Hombre y Caballo, 1928-1932); Fig. N°67 (Figura Femenina, 1928-1932)

Referencias

Andrade, J. (2017). Los tiempos de la revolución rusa (1917-2017). En J. Andrade, & F. Hernández Sánchez. Madrid: Ankal SA.

Andrade, J., & Hernández Sánchez, F. (2017). 1917. *La revolución rusa cien años después*. Madrid: Ankal SA.

Archivo Andréi Nakov. (28 de Agosto de 2025). *Andrei Nakov, historiador del arte*. Obtenido de Archivos Nakov: <https://andrei-nakov.org/archives-nakov/>

Biemel, W. (1962 [1826]). La estética de Hegel. *CONVIVIUM*(13), 147-162. Obtenido de <https://raco.cat/index.php/Convivium/article/view/76231>

Burenina-Petrova, O. (2018). El anarquismo y la vanguardia artística rusa. En M. Tupitsyn, *Da dá Ruso 1914-1924* (págs. 226-255). Madrid: Museo Nacional de Arte Reina Sofía. doi:<https://ladigitaldelreina.museoreinasofia.es/search/item/47672-dada-ruso?back=60833&offset=>

Casanova, J. (25 de Enero de 2018). *La venganza de los siervos*. Obtenido de Conferencia de Julián Casanova | Colección del Museo Ruso / Málaga - YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=oYMqJRwykuc>

Chomsky, N. (18 de Diciembre de 2021). *Noam Chomsky y el "fraude" de la Revolución bolchevique*. Obtenido de El Gentilhobre: <https://www.youtube.com/watch?v=vT4rfj66qfc&t=53s>

De la Guardia, R. M. (10 de Abril de 2017). *Fundación Juan March*. Obtenido de Cultura y poder en la Rusia de los soviets: <https://www.youtube.com/watch?v=1pLSvebGdcQ&t=192s>

Eco, U. (1985). *La definición del arte*. Barcelona: Planeta/Agostini.

Figes, O. (2010). *La revolución rusa 1891-1924. La tragedia de un pueblo*. Barcelona: Edhasa.

Fitzpatrick, S. (2005). *La Revolución Rusa*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Gabo, N., & Pevsner, A. (1920). *Manifiesto Realista o Constructivista*. Tecne.

Gan, A. (2022). *El Constructivismo*. Barcelona: Editorial Tenov SL.

Groys, B. (2008). *La obra de arte total Stalin. Topología del arte*. La Habana: Centro teórico Cultural. Criterios.

Groys, B. (2016). Devenir revolucionario. Sobre Kazimir Malévich. En B. Groys, *Arte en flujo. Ensayos sobre la evanescencia en el presente. Instalar el comunismo* (págs. 75-90 y 91-114). CABA: Caja Negra.

Gurianova, N. (2012). *La Estética de la Anaquía. Arte e ideología en la primera vanguardia rusa*. (C. Carretero, Productor) Obtenido de Fundación Ahmanson: https://solidaridadobrero.org/ateneo_nacho/libros/Nina%20Gurianova%20-%20La%20estetica%20de%20la%20anarquia.pdf

Kropotkin, P. A. (2008). *La moral anarquista y otros escritos*. Buenos Aires: Libros de Anarres.

Leher, M. (13 de Mayo de 2022). *Marinetti en Moscú, Zola en París*. Obtenido de El Heraldo de Aguascalientes: <https://www.heraldo.mx/marinetti-en-moscu-zola-en-paris/>

Lenin, V., & Stalin, J. (1946). *Sobre la literatura y el arte*. (A. Ortiz, Trad.) La Plata: Calomino.

LICEUS. (12 de Abril de 2021). *De Chagall a Malévich*. Obtenido de Liceus Admin: <https://www.fundacionmapfre.org/arte-y-cultura/exposiciones/historico/ano-2019/chagall-malevich-arte-revolucion/>

Malévich, K. (1918). Serie blanca. *Blanco sobre blanco*. Museo Moma, Nueva York.

Malévich, K. (2006 [1925]). *La pereza como verdad inalienable del hombre*. Madrid: Maldonor. Obtenido de http://www.maldororediciones.eu/pdfs/maldororediciones_malevich_la_pereza.pdf

Malévich, K. S. (1913). Cadrado. *Título original: Квадрат*. Dominio público. Boceto del telón de fondo de la obra teatral "Victoria sobre el sol", San Petersburgo.

Malévich, K. S. (1915). Cuadrado negro. *Título original: Черный супрематический квадрат*. Galería Estatal Tretyakov, Moscú.

Malévich, K. S. (1915). Plaza o cuadrado rojo, o realismo pictórico de una campesina en dos dimensiones. *Título original: Красный квадрат*. Museo Estatal Ruso, San Petersburgo.

Malévich, K. S. (1918). Blanco sobre blanco. *Título original: Белый квадрат*. Museo de Arte Moderno (MoMA), Nueva York.

Malévich, K. S. (1928-1932). Campesinos. *Título original: Крестьяне*. El Museo Estatal Ruso, San Petersburgo.

Malévich, K. S. (1928-1932). Dos figuras masculinas. *Título original: Две мужские фигуры*. Museo Estatal Ruso, San Petersburgo.

Malévich, K. S. (1928-1932). Dos hombres sobre fondo azul. *Título original: Два человека на синем фоне*. Museo Estatal Ruso, San Petersburgo.

Malévich, K. S. (1928-1932). El Campesino. *Título original: Крестьянин*. State Russian Museum,, San Petersburgo.

Malévich, K. S. (1928-1932). Figura Femenina. *Título original: Женская фигура*. Museo Estatal Ruso, San Petersburgo.

Malévich, K. S. (1928-1932). Hombre y Caballo. *Título original: Человек с лошадью*. Colección privada.

Malévich, K. S. (1928-1932). Premonición compleja. Torso en camisa amarilla. *Título original: Торс в желтой рубашке*. Museo Estatal Ruso, San Petersburgo.

Malévich, K. S. (1930). Dos campesinos frente a los campos. *Título original: Два крестьянина на фоне полей*. Museo Estatal Ruso, San Petersburgo.

Malévich, K. S. (1930). Tres figuras femeninas. *Título original: Три женские фигуры*. Museo Estatal Ruso, San Petersburgo.

Malévich, K. S. (1931). Deportistas. *Título original: Спортсмены*. Museo Estatal Ruso, San Petersburgo.

Malévich, K. S. (1932-1933). El corredor. *Título original: Бегун*. Centro Pompidou, Paris.

Malévich, K. S. (s.f.). La mujer del granjero de cara negra. *Título original: Жена чернокожего фермера*. Museo Estatal Ruso, San Petersburgo.

Malévich, K., & Ródchenko, A. (1918). Serie blanca y negra. "*Blanco sobre blanco*" y "*Pintura no-objetiva N°80*". Moma, Nueva York.

Nietzsche, F. (2005). *La gaya ciencia*. Buenos Aires: Gradifco.

Nietzsche, F. (2007). *Así habló Zaratustra*. Buenos Aires: Gradifco.

Ouviña, H. (16 de Noviembre de 2017). *La Utopía por Asalto #5: La experiencia de la Proletkult en el fragor de la revolución rusa (I)*. Obtenido de Redacción La tinta: <https://latinta.com.ar/2017/11/16/utopia-por-asalto-5-la-experiencia-de-la-proletkult/>

Pérez Martín, J. (7 de Diciembre de 2015). *Centenario de la exposición del cuadrado negro sobre fondo blanco de Kazimir Malévich*. Obtenido de El mirador de las arte: <https://miradorartes.blogspot.com/2015/12/centenario-de-la-exposicion-del.html>

Periódico anarquista. (2022). *La destrucción creadora. Antología anarcofuturista del octubre rojo*. Archivo de la frontera. Madrid: La Felguera.

Pipes, R. (22 de Julio de 2018). *La Revolución Rusa*. Obtenido de Edición digital: epublibre Titivillus Internet Archive: <https://archive.org/details/pipes-richard.-la-revolucion-rusa-epl-fs-2018>

Reed, J. (1935). *Diéz días que estremecieron el mundo*. Santiago de Chile: Ercilla.

Ródchenko, A. (1918). Negro sobre negro. *Pintura no objetiva N° 80*. Museo Moma, Nueva York.

Rodchenko, A. (1921). Rojo. Amarillo. Azul. *Titulo original: Желтый. Синий.* MoMa, Nueva York.

Ródchenko, A. M., & Stepánova, V. (1 de Febrero de 2013 [1920]). *Manifiesto productivista*. Obtenido de Tecne: <https://tecne.com/biblioteca/manifiesto-productivista/>

Sanz, G. (28 de Abril de 2020). «¿Haz desaparecer al Espantapájaros!»: el monumento de Bakunin en la URSS. Obtenido de Agente provocador: <https://www.agenteprovocador.es/publicaciones/monumento-bakunin-urss-koroliiov>

Sarmiento, J. A. (2016). *Cabaret Voltaire*. Ciudad Real: Universidad de Castilla de la Mancha.

Tarabukin, N. (1977). *El último cuadro. Del caballete a la máquina. Por una teoría de la pintura*. Barcelona: Gustavo Gili SA.

Trotsky, L. (2019 [1932]). *Historia de la Revolución Rusa Tomo I y II*. Valencia: La montaña.

Turgénev, I. S. (2006 [1862]). *Padres e hijos*. Barcelona: Austral.

Turguénev, I. S. (21 de Enero de 2017 [1862]). *Padres e hijos*. Obtenido de Solidaridad obrera. ebookelo.com Epublibre: https://www.solidaridadobrero.org/ateneo_nacho/libros/Ivan%20Turgueniev%20-%20Padres%20e%20hijos.pdf

Vakar, I. (2015). *Kazimir Malévich: Cartas, Documentos, Memorias, Crítica* (Vol. I y II). Londres: Tate Publishing.

Vesnin, A. (1921). *Tapa de catálogo de la muestra "5×5=25"*.

Mutatis mutandis: un caso de transposición “Aniceto”

Beker, Osvaldo (UBA)

472

“La vida es dura, camarada”, le dijo en algún momento el Coronel a su gallo, única esperanza en medio de una miseria melancólica y fatal que amenazaba con arrasarlo todo. De algún modo, *El coronel no tiene quien le escriba* (1961), la novela de García Márquez, rima con “El cenizo”, relato de Jorge Zuhair Jury que en 1969 integraría finalmente el volumen *El dependiente y otros relatos*. Resulta interesante conocer que la figura del gallo de riña como elemento literario es un tema recurrente en la cultura de muchos países (desde William Hogarth hasta Abraham Valdelomar, y también Chabuca Granada, Garrido, Razzano, Gardel). Especialmente en nuestra patria, el gallo de pelea siempre gozó de prestigio entre las aves domésticas y hasta se ha visto romantizado como compañero en la pobreza de un poseedor que lo valora en tanto es esperanza de algún dinero. Este es, detalles más, detalles menos, el tema del relato de Zuhair Jury que inspiró dos versiones cinematográficas realizadas por Leonardo Favio, una en 1967 y otra posterior, en 2008.

En el relato de partida, conocemos la historia del Aniceto, personaje que vive en su rancho con Francisca, mujer que lo acompaña casi devotamente en las buenas y en las malas. Sin embargo, el verdadero compañero del Aniceto es el Cenizo, su gallo de riña, al que no le hace faltar nunca nada porque es quien le ha dado al Aniceto cierto prestigio en el mundo de las peleas de gallos. El conflicto aparece cuando Aniceto se cruza con Lucía, y se enamora de ella al punto tal de echar a Francisca de su casa para que Lucía se mude con él. Esto nunca sucede, y Aniceto se queda solo, sin dinero y desesperado al punto de tener que empeñar las pocas cosas que le quedan. Cuando ya no tenía nada más, vende al Cenizo, acto del que no tarda en arrepentirse. Decidido a recuperarlo, entra a robarse al gallo y es descubierto por su nuevo poseedor, que dispara contra el Aniceto y lo mata con el cenizo en brazos. La adaptación fílmica de Favio respeta cada una de las secuencias y sus diálogos, tal como aparecen en el relato. Sin embargo, en esta segunda adaptación el director opta por contar la historia a través del lenguaje del baile, en un diálogo constante entre la literatura, el cine y el teatro que abre el

relato a nuevas posibilidades estéticas. Para ello, el director convocó a los bailarines Hernán Piquín (Aniceto), Natalia Pelayo (Francisca) y Alejandra Baldoni (Lucía).

Este pasaje de formatos, es decir, la puesta en pantalla de una historia que nace en un texto, habilita un tipo análisis que el estudio de las adaptaciones ha dado en llamar “transposiciones”, es decir, actos comunicativos en el que, en palabras de Katerina Perdikaki (“Las adaptaciones como acto comunicativo: adoptando un acercamiento transpositivo al análisis de los cambios de adaptaciones”) las adaptaciones fílmicas juegan un papel crucial en la industria reciente del cine. Históricamente, esto puede ser visto también a través de la teoría de Corrigan (2014), para quien jugaron un papel importante el hecho de que se hayan adaptado textos clásicos desde Shakespeare hasta Austen y otros autores, inspirando muchas interpretaciones sociopolíticas e ideológicas a través de las eras y culturas; las adaptaciones blockbusters como Harry Potter y el señor de los anillos que han impulsado la industria fílmica y sus áreas aledañas tales como la manufactura de merchandising, juegos de computadora, etc.; las adaptaciones de novelas gráficas y cómics al cine. Las adaptaciones hoy en día contribuyen a una convergencia de culturas, lo que involucra la circulación de textos, imágenes y multimedia. Teóricos como Aragay (2005), Doloughan (2011), Krebs (2012) y Venuti (2007) han señalado que los dos procesos tienen mucho en común. Esos autores concuerdan con que la investigación de las similitudes entre la traducción y la adaptación pueden contribuir a un mejor entendimiento de la construcción contemporánea de la cultura. Podemos apuntar que en toda transposición asistimos a una traducción de un lenguaje a otro, de un sistema puramente textual a otro en el que intervienen además los elementos visuales y sonoros. Para el caso de Aniceto, diremos que este pasaje transpositivo indaga en un elemento cultural y social que apasiona y que admite polémicas, como es el caso de las peleas de gallos, y que es parte incuestionable de una tradición popular no tan lejana.

El texto traducido tiene, generalmente, un contexto similar de producción y recepción donde el rol del escritor y mediador está destinado al traductor. Aunque el contexto de los dos textos puede parecer distanciado uno de otro en espacio, tiempo y términos socioculturales, la traducción se lleva a cabo a través

de la transmisión de un mensaje, efecto que también podemos señalar en el fenómeno de las transposiciones.

Venuti (2007) sostiene que hay una orientación hermenéutica involucrada en el proceso de traducción, ya que refleja valores socioculturales de un período determinado, valores que son renegociados y reinterpretados durante la adaptación. Hutcheon (2013) anota que las decisiones involucradas en el proceso de adaptación a menudo descansan en factores relacionados con el género, políticas o historia pública. Sin embargo, hay una red intrincada de relaciones entre los productos, es decir, el hipotexto y el hipertexto, y el amplio contexto en el cual son producidos y recibidos. El producto de esta interacción es sostenido y solidificado a través de los cambios que se observan en las transposiciones.

Hemos señalado anteriormente que la adaptación de “El cenizo” respeta los diálogos y la sucesión de escenas en la trama, por lo que algunos podrían describir esta condición desde el concepto de “fidelidad”. Sucede que dentro de esta compleja red de relaciones, las adaptaciones no pueden ser juzgadas solamente de acuerdo con un criterio de fidelidad a la novela que se adapta. Este fenómeno ha abierto debates relacionados con lo que entendemos por fidelidad. McFarlane (1996) abordó la temática sobre qué y cómo puede hablarse de fidelidad adaptativa cuando se compara el hipotexto con su transposición. Ocurre que las formas en las cuales un fin manipula el núcleo narrativo del libro resuena con juicios de valor, modificando el espíritu o la esencia del hipotexto. Podemos discutir aquí si es más o menos meritorio el proceso de adaptación que la escritura de un texto original, sin embargo, debe señalarse la dificultad de trasladar al hipertexto los mecanismos textuales que determinan el efecto del hipotético. Más aún cuando el hipotexto es una obra difundida y hartamente conocida por miles de lectores. Por el contrario, puede pasar también que el hipotexto haya sido extraído de un lugar no canónico y que su adaptación lo haya sacado del anonimato, agregándole además todo un rico universo de recursos pura y exclusivamente de lenguaje audiovisual. En el caso de “El cenizo”, se trata de un relato que podemos ubicar lejos de los estándares canónicos de su época y que tampoco gozaba de una fama extendida al momento de su primera adaptación. En este sentido, la transposición puso en el mapa a un relato que había pasado casi

desapercibido, pero que incluso se vio enaltecido por su traducción al lenguaje fílmico. Diría su autor, Zuhair Jury, sobre la adaptación de su hermano, Leonardo Favio:

Jamás discutíamos por un guion. Compartíamos la mirada porque nos criamos en las mismas conmociones. Él engrandecía mis historias. Si lees *El romance del Aniceto y la Francisca*, un libro que fue reeditado hace poco, vas a leer la película paso a paso, frase a frase... Lo que mi hermano le agregó, y yo le estaré eternamente agradecido, es su impronta genial: un tempo narrativo increíble y una luz maravillosa. El blanco y negro de *El romance del Aniceto* es como si te acecharan fotografías antiguas que de pronto empiezan a moverse. La vuelvo a ver y digo: “¡Qué hijo de punta, qué tempos, qué luz!”.

En contraste, y de acuerdo con Hutcheon (2013), la esencia de la adaptación es la habilidad de repetir sin copiar, de encontrar la diferencia en la similitud, de ser al mismo tiempo uno mismo y el otro. Stam (2000) señala que más allá de la discusión sobre la fidelidad, las adaptaciones entran en un diálogo de intertextualidad con sus propios textos fuente. También apunta que el original no es un antagonista que entra en conflicto con su copia sino que gana en prestigio y valor cultural a través de ella (2005). Quizás esta idea de Stam sea justa para describir el fenómeno de *Aniceto*, un film que no entra en conflicto con su fuente y con el que dialoga a partir de un lenguaje estético original y propio.

Bastin (2001) señala que la adaptación como una técnica transpositiva es un proceso creativo atento a la situación comunicativa en la que ocurre, buscando transmitir el propósito del texto original a una cultura de contexto no familiar con los signos y códigos de la cultura fuente. Este acercamiento a la transposición que aborda el propósito del texto fuente en relación con el ojo receptivo de la cultura dentro de la que se enmarca la adaptación es llamado por Hickey (1998) "recontextualización". En el caso del *Aniceto*, la inteligente recontextualización llega de la mano del baile y de sus estéticas atemporales, siempre frescas y siempre artísticas, de una música específica y de un despliegue escenográfico extraído del teatro. Lo que brilla, finalmente, es el romance, el triángulo amoroso y las pasiones.

Es claro que el contexto juega un papel crucial en el modo en el que una adaptación se materializa. Esta compleja entidad multidimensional puede ser

entendida de acuerdo con las siguientes categorías: la dimensión económica referida a aspectos comerciales del proceso de fabricación de un film y las dimensiones creativas relacionadas con la naturaleza artística del proceso fílmico. Podríamos mencionar también una dimensión social y política que obliga a una particular relectura y reinterpretación del hipotexto.

El contexto de la adaptación puede incluso incluir material relevante al proceso adaptativo, paratextos relacionados con la campaña de marketing de un film, la producción y las fases de post producción. Gray (2010) identifica dos categorías de paratextos, aquellos que controlan y determinan nuestra entrada a un texto, o paratextos de entrada, y aquellos que infligen o redireccionan el texto siguiendo la interacción inicial, o paratextos en media res. El material relacionado con los paratextos puede incluir: entrevistas con los autores del hipotexto, guionistas y directores del hipertexto, el tráiler del film (donde la línea de base que lo relaciona con el hipotexto se establece), revisiones de la adaptación, comentarios de los espectadores y críticas e informes de lectura del hipotexto en el que se señalan sus fortalezas y debilidades.

En líneas generales podemos decir que del mismo modo que ocurre con una traducción, las adaptaciones cinematográficas y sus procesos se inician en un acto de comunicación entre un texto fuente y el producto resultante, es decir, su adaptación audiovisual o transposición. Una mirada atenta y más cercana al contexto alrededor de las adaptaciones puede elevar o profundizar un mejor entendimiento de la transposición como fenómeno comunicativo.

Thomas Leitch, en "Adaptations, the genre", texto incluido en el libro *The Oxford handbook of adaptation studies*, examina cómo el estudio de las adaptaciones ha pasado del enfoque en la fidelidad al texto fuente a enfoques más abiertos y dinámicos como el remix. De acuerdo con el autor, la adaptación puede entenderse como un proceso de diálogo intertextual y de transformación creativa con leyes internas propias que constituyen un género en sí mismo. Según este criterio, las adaptaciones deben considerarse como textos autónomos dentro de un sistema genérico complejo. Con respecto a la crítica a la fidelidad, Leitch se cuestiona el paradigma tradicional que valora una obra en tanto se acerque o mantenga lealtad al texto original y determina que ese modelo de fidelidad tiende

a ser normativo y conservador, da por sentado que el texto fuente es superior y no reconoce las posibilidades creativas de la adaptación. Para el caso de “El cenizo”, se da el caso de que posiblemente sea un texto visitado en instancias posteriores a la experiencia de haber visto su adaptación, por lo que esa “fidelidad” puede ser agradecida por el espectador que se acercó al texto quizás porque se vio cautivado por la historia de la película.

No obstante, y según Leitch, esta visión limita la producción y la crítica de las transposiciones ya que presupone que existe una manera correcta de adaptar una obra. En la tesis de su artículo, el autor propone una forma más abierta de pensar la adaptación y se inspira en el concepto moderno del remix. Según este enfoque, las adaptaciones no son copias subordinadas sino que son una obra nueva en diálogo con múltiples fuentes. Además, estas adaptaciones se cruzan con otros géneros y se reconoce la cultura contemporánea como un espacio de circulación constante de textos en donde la originalidad ahora subyace en los modos en los que se organiza y reinterpreta lo que ya existe.

La adaptación fílmica del Aniceto en la mirada del director Leonardo Favio tiene una fidelidad evidente con respecto a su texto fuente, sin embargo el director optó por recontar la historia (Favio ya había dirigido una adaptación del relato en 1967) de manera tal que en pantalla interviniesen elementos no solo cinematográficos sino también propios de las artes escénicas, y para ello incorporó una banda musical específica y a bailarines como actores, recurso que permitió que cada escena elevara el elemento dramático a través del baile y la música como recurso artístico. Si bien en las escenas de baile no interviene el diálogo, sí podemos notar que lo realza y lo condimenta con una atmósfera particular, una atmósfera más bien íntima, cálida, teatral.

Tomaremos del film dos escenas puntuales que guardan el espíritu de la trama y de algún modo describen sus resortes internos. La primera es aquella en la que Aniceto se encuentra con Lucía. Ambos están junto a la bomba de agua y mantienen un diálogo breve que no se entorpece con trivialidades y que da paso a lo que será el núcleo o conflicto del relato: un hombre y una mujer que se ven, se gustan y se citan a pesar de las circunstancias lindantes. Esta escena supone un dilema moral para Aniceto, que está en una relación con Francisca. Dilema que

parece no traerle grandes dificultades de resolución, ya que la pasión puede más y Aniceto elige a Lucía sin la menor culpa por herir los sentimientos de Francisca. Entendemos que este recurso fortalece de alguna manera el vínculo vertebral del relato, el de Aniceto con su gallo. De todas las posesiones que tenía Aniceto, el gallo era sin lugar a dudas la única a la que él daba valor. Lo demás, era eventual, pasajero como toda pasión.

La segunda escena tiene que ver con el cierre del relato, la muerte de Aniceto tratando de recuperar a su gallo, el Cenizo, de la casa del prestamista usurero al que le había vendido el gallo. La escena focaliza en el vínculo del hombre con el animal por encima de cualquier otro sentimiento, incluso el amor o la pasión. Aniceto, que era un hombre simple y varonil, no intentó recuperar ni a Francisca ni a Lucía, quizás porque sentía que el amor es un sentimiento que pone en evidencia la debilidad de los hombres. En cambio, estuvo dispuesto a morir para recuperar a su gallo, el compañero que le daba un ingreso, pero que también le daba un estatus.

La escena recuerda, o deberíamos decir “prefigura”, a aquella otra del mismo director en la que veíamos a un Juan Moreira morir desangrado contra un paredón, escapando de la ley, baleado, luchando hasta el último suspiro, facón en mano, contra sus captores. En ambos casos, tanto el Aniceto como Moreira alcanzaron a ver el otro lado del muro con esperanzas de triunfo hasta que las balas rayaron el aire, dando paso a la muerte.

Para cuando el autor de “El cenizo” había escrito su personaje, el Aniceto, ese nombre ya tenía una historia en las letras argentinas, ya que Aniceto el Gallo había sido un periódico creado por el escritor Hilario Ascasubi, nombre que le diera al mismo Ascasubi su posterior apodo, “Aniceto”. Aquel periódico, en mayo de 1853, tenía un claro contenido en contra de Urquiza, que sitiaba a Buenos Aires desde San José de Flores, y contenía versos y textos irónicos. Ascasubi, que como Hernández había sido partidario de Urquiza, ahora era su enemigo declarado. Recordemos además que, en una especie de homenaje a Hilario Ascasubi, el mismo Estanislao del campo nombró al personaje de su *Fausto* (1866) como Anastasio el Pollo, haciendo irónica alusión a aquel Aniceto el Gallo de la revista fundada por Ascasubi.

Paralelamente, la figura del gallo tiene una honda tradición en la cultura literaria y ha sido motivo de múltiples relatos y tema incluso de algunos estilos o milongas sureñas. Recordamos por ejemplo el estilo "Pobre gallo bataraz" (Gardel y Razzano), popularizado por el mismo Carlos Gardel, pero interpretado a lo largo de los años por muchos cantores populares. En dicho estilo, el enunciatario es el poseedor de un gallo de riña al que está dispuesto a cuidar por sobre todas las cosas, y en esa relación entre el gallo y su dueño se da un fuerte vínculo de amistad y compromiso ya que, para el dueño, el animal es el compañero que siempre puede sacarlo de la pobreza y que es también símbolo de fortaleza y motivo de lucha, ya que el gallo está muy viejo y es ahora el dueño quién debe proveerle cuidado y lealtad como lo hiciera el gallo en sus años bravos: "pimentón y maíz molido no te ha de faltar jamás, porque soy agradecido, pobre gallo bataraz". También es inevitable recordar el ámbito melancólico descrito por Gabriel García Márquez en la novela *El coronel no tiene quien le escriba*, en la que el personaje, sumido en la pobreza a tal punto de no tener más que una lata con café para mitigar el hambre, es poseedor de un gallo del que no se va a desprender bajo ninguna circunstancia.

Estas narrativas del vínculo entre un gallo de riña y un poseedor muy pobre de alguna manera se profundizan en la historia del Aniceto, y es fácil comulgar y empatizar con el vínculo inquebrantable de lealtad entre un gallo de pelea y su poseedor, ya que ese mutuo cuidado es un valor absoluto que en la literatura encierra la épica de la amistad en toda circunstancia. Amistad que se sostiene incluso por encima del amor y de la pasión.

Así como en el plumaje de un gallo adivinamos variaciones a través del tornasol, distinguiendo diferencias entre tipos y razas a pesar de las semejanzas aparentes, tanto Zuhair Jury como Leonardo Favio dieron impronta identitaria a dos versiones -idénticas y disímiles- de una sola trama. Una misma pasión contada en claves diferentes; mismos personajes, pero con las vestiduras estéticas propias de dos lenguajes (el textual y el fílmico) que son, en el estudio de las adaptaciones, polos de la dialéctica transpositiva.

Bibliografía

- Aragay, M. (2005): Introduction. Reflection to refraction: Adaptation Studies then and now. In: Mireia Aragay, ed. *Books in Motion. Adaptation, Intertextuality, Authorship*. Amsterdam: Rodopi, 11-34.
- Bastin, G. L. (2001): Adaptation. In: Mona Baker, ed. *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. London and New York: Routledge, 5-8.
- Corrigan, T. (2014): *Adaptations, refractions, and obstructions: the prophecies of André Bazin. Falso Movimento*. Visited 8 May 2015, <revistafalsomovimento.com/adaptations-refractions-and-obstructions-the-prophecies-of-andre-bazin-timothy-corrigan/>.
- Doloughan, F. J. (2011): *Contemporary Narrative: Textual Production, Multimodality and Multiliteracies*. London: Continuum.
- Gray, J. (2010): *Show Sold Separately: Promos, Spoilers, and Other Media Paratexts*. New York and London: New York University Press.
- Hickey, L. (1998): Perlocutionary equivalence: marking, exegesis and recontextualisation. In: Leo Hickey, ed. *The Pragmatics of Translation*. Clevedon: Multilingual Matters, 217-232.
- Hutcheon, L. (2013). *A Theory of Adaptation*. 2nd ed. London and New York: Routledge.
- Krebs, K. (2012): Translation and adaptation – two sides of an ideological coin. In: Lawrence Raw, ed. *Translation, Adaptation and Transformation*. London: Continuum, 42-53.
- Leitch, T. (2011). Adaptations and the genre. En *Film adaptation and its discontents: From Gone with the Wind to The Passion of the Christ* (pp. 95–122). Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- McFarlane, B. (1996): *Novel to Film. An Introduction to the Theory of Adaptation*. Oxford: Oxford University Press.
- 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>

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.

Venuti, L. (2007): Adaptation, translation, culture. *Journal of Visual Culture*. 6(1):25-43.

Estrategias curatoriales y la disputa por la división de lo sensible: *Porter-Camnitzer. Los años del New York Graphic Workshop* (MNBA)

Borda, Soledad (E.S.B.A Regina Pacis)

Britos, Diana Victoria (FFyL – UBA)

Fernández, María Paz (E.S.B.A Regina Pacis)

Mainiero, Maricel (E.S.B.A Regina Pacis)

Perfetto Reyes, Camila (E.S.B.A Regina Pacis)

Saco, Daniela (FFyL – UBA/CONICET)

482

Introducción

En la actualidad, asistimos a la consolidación de un campo cultural y artístico cada vez más alienado en su propia autonomía en el cual el sistema de galerías, museos, centros culturales e instituciones de formación y promoción artística – estas últimas, en el caso de Argentina, sujetas a un progresivo proceso de desfinanciamiento estatal– ha afianzado un mapa y un circuito oficial para las prácticas expositivas. Nuestra época, marcada por los procesos de masificación iniciados desde los años sesenta, la espectacularización de la imagen y, principalmente, por la cultura digital y los medios masivos –donde las redes sociales y el algoritmo operan como disciplinadores y creadores de tendencias–, se configura como un escenario complejo para sostener debates por fuera de los *trending topics*. Desde inicios de la década de 1990, el “discurso de la globalización del arte” (Cerviño, 2011, p. 28) devino en un paradigma internacional que consagró a la figura del curador como intermediario cultural (Ramírez, 1996) y construyó, a través de las exposiciones globales, representaciones estereotípicas sobre el arte de los países del homogeneizable Sur. Este panorama se inscribe en lo que Andrea Giunta (2011) ha denominado como *bienalización* del arte: “la multiplicación de encuentros artísticos que se celebran periódicamente en distintas ciudades” (2011, p.258), estos grandes escenarios del arte están cada vez más vinculados a aquel agente (deslocalizado) que itenera por museos, bienales, clínicas y que cuya consecuencia más inmediata, según la investigadora, es la homogeneización del arte que circula en la escena internacional y su agenda de temas recurrentes. En este sentido, es en el devenir de esta agenda en donde emerge el universo de temas, en torno al exotismo, lo

mágico, la colonialidad y la inmigración, entre otros, que convoca a la comunidad artística internacional-global y que inciden en las producciones artísticas actuales en tanto se erigen en claves de lectura para interpretarlas.

De este modo, en un contexto marcado por las lógicas algorítmicas, por la irrupción de ciertos discursos de derecha en el espacio público virtual y por el consumo rápido y efímero de la vida y los productos culturales, la inclusión de discusiones alternativas por fuera de esa agenda global puede ser leída como una práctica política. Tal homogeneización de la cultura, en línea con la organización del sistema-mundo —ya no definido estrictamente por las dicotomías occidente/oriente, derecha/izquierda o países desarrollados/subdesarrollados, sino por nuevas regiones y flujos— abre constantemente la pregunta sobre qué narrativas y discusiones puede proponer el Sur Global.

En el ámbito de tales discusiones y en el marco del trabajo emprendido en nuestro proyecto de investigación abocado al análisis de estrategias curatoriales en Buenos Aires para dar cuenta de las discusiones que proponen¹, las reformulaciones o revisitaciones de artistas consagrados suelen ofrecer una línea de análisis particularmente provechosa puesto que permiten pesquisar las lecturas vigentes sobre eventos históricos. En este sentido, la exposición *Porter-Camnitzer. Los años del New York Graphic Workshop* (MNBA, abril-agosto 2025) curada por Silvia Dolinko, permite repensar las estrategias curatoriales empleadas para disputar la *división de lo sensible* (Rancière, 2005, p. 2) y proponer anclajes desde la perspectiva decolonial para la lectura del arte contemporáneo. En este punto, postulamos como hipótesis que la propuesta curatorial desarrollada por Dolinko en la exposición señalada, no sólo reinscribe históricamente el proyecto de los artistas en cuestión —Liliana Porter y Luis Camnitzer—, sino que interviene decisivamente en el presente artístico. En un contexto donde el arte oscila entre la espectacularización y la crisis de su potencialidad transformadora, su exposición opera como un dispositivo político. Al privilegiar prácticas colaborativas, efímeras y de circulación no convencional, Dolinko redefine los límites de lo visible y lo decible en el arte actual. En este

¹ El proyecto de investigación titulado “Modelizaciones en disputa y teoría decolonial en el diálogo entre arte, ciencia y curaduría en Buenos Aires” (2024-2025) está radicado en la Escuela Superior de Bellas Artes “Regina Pacis” y es codirigido por las Lic. y Prof. Victoria Britos y Daniela Saco.

sentido, nos interesa leer esta muestra en el marco recién descrito para analizar las estrategias curatoriales que posibilitaron que una exposición institucional y oficial estableciera un diálogo crítico con los paradigmas globalizantes del arte. De este modo, el análisis de la muestra referida resulta relevante en tanto la misma constituye un ejemplo que permite observar el modo en que se propone una reorganización de las jerarquías al interior del campo disciplinar. Asimismo, evita activamente los grandes temas *mainstream* para generar una discusión que permite repensar cómo el arte dialoga con un sentido social y participativo – incluso de participación de lo social–. Esto se vincula directamente con la cuestión anterior: no se trata de romper con la autonomía del arte, sino de examinar cómo ciertas producciones artísticas han tenido como horizonte de posibilidad la intervención e interpretación de la praxis vital, y cómo puede leerse esta operación en la actualidad.

El *New York Graphic Workshop* en la década de 1960

La muestra que analizamos actualiza la experiencia del *New York Graphic Workshop* (NYGW) [Taller gráfico de Nueva York], vigente entre 1964 y 1970 y conformado por Liliana Porter, Luis Camnitzer y José Guillermo Castillo. De acuerdo con Dolinko (2012, 2024) el objetivo del *workshop* comprendía tanto la enseñanza y realización de obras gráficas en la modalidad de taller, como la reflexión en torno a las nociones de edición y múltiple; y la problematización de la función social de tales prácticas. De este modo, los trabajos buscaban cuestionar la primacía de la cualidad artesanal del grabado privilegiando la serialidad y la multiplicidad como modo para superar la dicotomía entre lo único y lo múltiple asociada a tal práctica. En este sentido, el carácter vanguardista del NYGW se evidencia en su manifiesto en el que enfatizaban la importancia de la edición por sobre la del papel y la plancha, ampliando los tipos de materiales posibles de ser utilizados para imprimir. En estas reflexiones arribaban al concepto de “objeto”² con el fin de superar las fronteras entre la pintura y la escultura.

² Las comillas corresponden al original. Manifiesto del NYGW, 1966.

En el ámbito del *workshop*, las producciones de Porter problematizaban la representación a partir del trabajo sobre la arruga, mientras que Camnitzer reflexionaba sobre la cualidad significativa del lenguaje, enmarcándose en la vertiente conceptualista del arte latinoamericano (Longoni, 2007). En relación con tal categoría, y con el fin de explicar las transformaciones que se estaban viviendo en la esfera artística en este periodo, Ana Longoni propone diferenciar el conceptualismo latinoamericano del angloamericano, planteando que el primero conformaba una manera de actuar desde el arte que debilitaba la escisión entre arte y vida propia de la Modernidad. De este modo, su singularidad e identidad radicaba en la conformación de un programa de acción artístico-político fundado en la articulación de las “ideas-fuerza” (2007, p.9) de vanguardia y revolución. En este sentido, en el marco del auge del conceptualismo experimentado en tal contexto entraba en juego un repertorio nuevo de categorías de producción –tales como *desmaterialización*, *objeto*, *partitura*, *instrucción*– que evidenciaban la necesidad de repensar nuevos conceptos para poder comprender y analizar la vertiginosa transformación de la práctica artística tradicional. Es decir, el *workshop* no solo experimentó en torno al lenguaje y los modos de producción, sino que también buscó tanto modos alternativos de circulación de las producciones –como el arte correo o la participación en el circuito latinoamericano en Nueva York– como espacios de reconocimiento institucional en Buenos Aires, en el Instituto Di Tella, en el Museo de Bellas Artes de Caracas y en el Museo Nacional de Bellas Artes de Santiago de Chile en 1969³ (Dolinko, 2024).

Sobre la curaduría, sus narrativas y discursos

Proponemos abordar la práctica curatorial no solo como un quehacer operativo, sino principalmente como un campo de escritura (Pacheco, 2019), reconociéndola como un espacio de intervención en el mundo y un modo específico de construcción de relatos que organizan lo visible y lo decible. En esta

³ En 1969 en Santiago de Chile los artistas realizaron dos exposiciones en simultáneo: por un lado, expusieron producciones gráficas en la Casa de la Cultura del Ministerio de Educación y, por otro lado, presentaron en la Sala Forestal del Museo Nacional de Bellas Artes (Dolinko, 2024).

línea, Michel Foucault (1970) analizó los discursos no como meros reflejos, sino como fuerzas activas que inciden en lo sensible, entendiéndolos –con un basamento psicoanalítico– tanto como manifestación del deseo como objeto de deseo en sí mismo. Afirmaba que el discurso no solo traduce luchas, sino que es aquello por lo cual, y a través de lo cual se lucha, introduciendo así una dimensión inherentemente vinculada al poder. De ello se desprende que ningún relato curatorial es azaroso, inocente u objetivo; por el contrario, responde a consensos, intereses, tensiones y modas, poseyendo, en consecuencia, un carácter intrínsecamente político.

El rol del curador se erige así como agente central en la mediación de la experiencia expositiva: desde el texto de sala –o su deliberada omisión– hasta los modos de montaje, la selección de producciones y la estructuración del recorrido, el curador opera como un arquitecto de significados que trabaja con el archivo y lo investiga. En cierto sentido, podríamos argüir que su función se aproxima a la de los arcontes griegos de los que escribió Jacques Derrida (1994), aquellos "guardianes del archivo" que deciden sobre su acceso, interpretación y legitimidad. Para analizar una propuesta curatorial e insertarnos críticamente en ella, participamos de lo que Iuri Lotman denominó la *semiosfera* (1996), ese espacio cultural delimitado donde los signos circulan, se intersectan y despliegan su polisemia. Es desde esta comprensión de la exposición como un ecosistema signifiante, atravesado por relaciones de poder y deseo, desde donde situamos nuestra investigación.

En continuidad con lo anterior, al indagar en las prácticas curatoriales entendidas como praxis política, resulta central la teoría de Jacques Rancière (2005). El autor redefine la política no como mero ejercicio del poder, sino como un instrumento de partición de lo sensible. Este desplazamiento conceptual –que desfasa la política de su lugar convencional– permite comprender una dimensión estética desde la cual abordar el campo artístico más allá de las lógicas de representación ideológica, para adentrarse en el terreno de la disputa por las formas de ver, decir y sentir. En este marco, arte y política no se presentan como esferas autónomas, sino como dos modos de articular lo sensible, dos regímenes que distribuyen, como señala Rancière: "La relación entre estética y política es entonces, más

concretamente, la relación entre esta estética de la política y la política de la estética, es decir, la manera en que las prácticas y las formas de visibilidad del arte intervienen en la división de lo sensible y en su reconfiguración, en el que recortan espacios y tiempos, sujetos y objetos, lo común y lo particular” (2005, p. 25). Esta relación no permite comprender la política del arte por su contenido temático, sino por su potencialidad generadora de disensos, entendidos como irrupciones que fracturan los consensos estéticos y narrativos que naturalizan determinadas formas de percepción y exclusión. Desde esta perspectiva, se advierte cómo ciertas curadurías operan como dispositivos políticos capaces de reorganizar las jerarquías del campo artístico. Al restituir en el presente la experiencia del *New York Graphic Workshop* —con sus estrategias colaborativas, efímeras y de circulación no convencional—, la exposición curada por Silvia Dolinko reformula la pregunta por lo común en el arte, evitando narrativas globalizantes en favor de una lectura situada, crítica y contrahegemónica. Así, la curaduría se revela como un dispositivo que interviene materialmente en la división de lo sensible, reinscribiendo en el presente artístico formas de intervención y vinculación artísticas de la vanguardia latinoamericana.

Análisis de *Porter-Camnitzer. Los años del New York Graphic Workshop* (MNBA)

Gran parte de las producciones del NYGW expuestas en la década de 1960 volvieron a presentarse en el año 2024 en el Museo Nacional de Bellas Artes de Santiago de Chile y en el año 2025 en el Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires. Cuando hablamos sobre la potencialidad política del arte, recurrimos a la noción de “división de lo sensible” de Rancière (explicada en el apartado anterior) que plantea lo político como una operación de reorganización y (re)jerarquización de espacios, tiempos, sujetos, objetos y narrativas. En línea con el aparato teórico y a partir del desarrollo histórico mencionado, destacamos que la exposición curada por Silvia Dolinko plantea tres ejes que discuten algunas narrativas de lo sensible.

En primer lugar, esa discusión se da en el marco de la narrativa de la historia del arte. La muestra del MNBA propone una reconstrucción historiográfica de las

experiencias institucionales y experimentales de la década de 1960, centrándose en el NYGW, cuyas prácticas establecieron un diálogo activo tanto con el sistema artístico de la época como con el contexto sociopolítico regional. En este marco, la curaduría de Silvia Dolinko busca destacar el carácter *contemporáneo* –en el sentido agambeniano del término– de la experiencia del NYGW, mediante la inclusión de material de archivo como el manifiesto del grupo de 1966, el texto “Algunas líneas por Lucy Lippard” escrito en 1969 para el catálogo de la exposición en Caracas, afiches y recortes periodísticos. Esta selección refuerza la idea de que aquellas producciones tienen vigencia en el campo discursivo actual, a pesar de haber tenido una repercusión limitada en su momento. Al reposicionar estas obras según la relevancia que adquirieron en la trayectoria posterior de los artistas –como se explicita en el material de prensa de la exposición–, la curaduría evidencia que la historia del arte es un campo de batalla por la hegemonía de los relatos. Las exposiciones *Porter-Camnitzer* buscan así reinscribir esta experiencia en la narrativa de la historia del arte latinoamericana y global. Por otro lado, y en relación con esta operación, la versión porteña de la curaduría incorporó dos núcleos adicionales ausentes en la muestra chilena: por un lado, profundiza en las acciones realizadas en el Instituto Di Tella en *Experiencias 69* –presentes también en Chile, pero aquí reforzadas en su significación dentro del discurso curatorial–, e integra producciones de artistas contemporáneos con los que los miembros del NYGW establecieron vínculos en Estados Unidos, como Marta Minujín, Jorge de la Vega y Luis Felipe Noé. El primer núcleo podemos abordarlo a través de la instalación *Sombras*, concebida originalmente para el Instituto Di Tella en 1969 [Figura 1]. En sintonía con los postulados de *Experiencias 69*, esta obra despliega una experimentación artística donde la reflexión conceptual y la indagación técnica convergen para simular –y a la vez interrogar– la presencia del espectador. La pieza sitúa al público en el límite mismo de la participación, invitándolo a una reflexión crítica sobre los mecanismos de la intervención activa, incluso cuando esta participación se presenta como ambigua o no deseada. De este modo, la obra no solo problematiza la relación tradicional entre obra y espectador, sino que cuestiona los consensos implícitos sobre el rol pasivo o voluntario del público en el arte.



Figura 1. Vista parcial de *Pared de Sombras* de Liliana Porter. MNBA, Buenos Aires, 2025. Instalación con material vinílico. Fotografía del kit de prensa del MNBA.

La recreación de producciones exhibidas en el Instituto Di Tella, junto con la inclusión de obras de artistas que colaboraron con el NYGW, opera como una estrategia curatorial que busca jerarquizar la posición histórica del grupo y dimensionar su relevancia al vincularlo con una de las instituciones hegemónicamente más significativas en la narrativa del arte latinoamericano de la época. Paralelamente, esta selección permite visibilizar una noción de comunidad entre artistas latinoamericanos radicados en Nueva York, destacando los vínculos afectivos y colaborativos entre ellos. Lejos de limitarse a una relectura posterior de figuras hoy canónicas, la propuesta enfatiza que el NYGW funcionó como un espacio de encuentro, construcción colectiva y experimentación técnica centrada en los medios de reproducción múltiple –atravesados por el conceptualismo– que cuestionaron radicalmente las nociones tradicionales de autoría, originalidad y unicidad en el arte. De este modo, la curaduría no sólo restituye un mapa de relaciones, sino que subraya el carácter disruptivo de unas prácticas que desbordaron los marcos institucionales dentro de aquellos.

El segundo eje se desprende del anterior: las experimentaciones del NYGW conllevan implícito una crítica a la mercantilización del arte, ya que opera sobre lo múltiple poniendo en jaque el aura benjaminiana –esa cualidad de unicidad y autoridad autoral–, proponiendo en su lugar un conceptualismo alternativo al modelo hegemónico norteamericano de carácter tautológico y autorreferencial.

Frente a la autonomía cerrada de este último, el NYGW –y Luis Camnitzer en particular– desarrolla una práctica que acecha al espectador mediante la inserción de hechos históricos concretos en la experiencia artística, transformando la reflexión lingüística en una experiencia situada y políticamente contextualizada. En obras como *Fragmento de un amigo* (1969), *Espejismo* (1968) y *Fosa común* (1969), Camnitzer trabaja el lenguaje no como un sistema abstracto, sino como un campo de batalla semántico y espacial: mediante frases impresas en vinilo autoadhesivo –como “alfombra”, “ventana”, “masacre” – desplegadas en múltiples salas, fractura la linealidad discursiva y obliga al público a reconstruir significados a partir de fragmentos dispersos que aluden críticamente a eventos como la masacre de Puerto Montt en Chile. Esta estrategia de ocupación espacial efímera y replicable no solo neutraliza el aura al privilegiar lo serial y lo múltiple, sino que convierte el espacio expositivo en un territorio de memoria política, donde el lenguaje conceptual deviene instrumento de interpelación histórica y la obra se define por su capacidad de activar una conciencia crítica situada en lo real. [Figura 2].



Figura 2. Vista parcial de la obra *Fosa común*, *Fragmento de un amigo*, *Espejismo* de Luis Camnitzer. MNBA, Buenos Aires, 2025. Fotografía del kit de prensa, MNBA

La exposición de Porter y Camnitzer, analizada a través de la lente de la "división de lo sensible" de Rancière, permite habitar la tensión fundamental entre el *site-specific* y lo múltiple, replanteando la noción de autonomía del arte no como un repliegue formalista, sino como la condición que habilita una experiencia situada

a través de la participación activa del espectador. La curaduría de Dolinko asume el desafío de intervenir en las salas del museo para desplegar producciones gráfico-conceptuales que, al priorizar la reflexión intelectual sobre la sensibilidad perceptiva inmediata, reconfiguran el espacio expositivo como un campo de interrogación política. Esta operación curatorial nos permite recuperar la pregunta crucial que postula Longoni –“¿en qué se convirtió hoy esa potencia revulsiva o deshabituadora?” (2007, p.9) –, interrogando directamente la potencialidad política de estas prácticas en el sistema del arte contemporáneo actual. De este modo, entramos en el tercer eje de problematización: hipotetizamos que la exposición postula la convivencia posible (y ya sucedida en nuestra historia local) entre autonomía e intervención social. Y esto lo leemos no solo con el diseño expositivo sino también con las intervenciones sobre el patrimonio (canónico moderno, son piezas del siglo XIX) del museo. Así que, por un lado, lejos de refugiarse en una técnica y experimentación, la propuesta curatorial de las producciones de *Porter-Camnitzer* revela esa doble intencionalidad: la de participar en la institución arte y de posicionarse en la coyuntura crítica latinoamericana. Esta autonomía, entonces, se revela como condición para una intervención significativa en lo real. Este es el caso de la intervención y la operación sobre esculturas canónicas del siglo XIX del museo [figura 3], la propuesta no solo desacraliza el aura de la obra original, sino que fisura la linealidad de la historia del arte canónica. De este modo, la exposición afirma que la potencia política del arte reside en su capacidad para, desde su especificidad, generar contra-narrativas que desafían los relatos establecidos y abran espacios de interrogación frente a las lógicas homogeneizantes del presente.



Figura 3. Intervención con papel arrugado, 1969/2025 de Liliana Porter. Impresión láser sobre papel. MNBA, Buenos Aires, 2025. Fotografía de las autoras

Consideraciones finales

A partir de lo expuesto, concluimos que el principal aporte de este análisis reside en habilitar un debate crítico en torno a los posicionamientos ideológicos y las propuestas de lectura que una exposición moviliza, superando la literalidad de una lectura ingenua del corpus artístico o del sitio histórico. Lejos de ser una mera ilustración, una muestra contemporánea como la aquí estudiada establece un diálogo activo con una coyuntura específica de la historia y la práctica artística, un vínculo que no es casual ni secundario. Toda práctica curatorial, en tanto acción en el ámbito público, implica inevitablemente un posicionamiento frente a un estado de situación y la proyección de un horizonte de lectura posible para un público ideal. Por lo tanto, plantear preguntas en torno a los textos implícitos en una propuesta curatorial reabre el debate fundamental sobre la potencialidad política del arte como fuerza reorganizadora, responsiva o crítica de un cierto sentido común. Es en este sentido –en el deseo de convertir esta reflexión en una discusión pública– donde la curaduría se revela, en última instancia, como una

perspectiva de trabajo y un posicionamiento ético-político sobre aquello que el arte puede plantear, interrumpir o reconfigurar en lo social.

Bibliografía

Agamben, G. (2011) “¿Qué es lo contemporáneo?” En *Desnudez*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo

Benjamin, W. (1989) “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”. En *Discursos Interrumpidos I*, Buenos Aires: Taurus

Camnitzer, L., Castillo, G. y Porter, L. (1966) *Manifiesto del New York Graphic Workshop* (s/e).

Cerviño, M. (2011) El circuito internacional del arte contemporáneo en los primeros noventa. Una descripción del llamado “arte global”. *Documentos de jóvenes investigadores*, (32). 15-75. <https://iigg sociales.uba.ar/wp-content/uploads/sites/22/2019/11/DJI32.pdf>

Danto, A. (1999). “Moderno, posmoderno, contemporáneo”. En *Después del fin del arte*. Barcelona: Paidós, (pp. 25-41).

Debord, G. (1967) *Sociedad del espectáculo*, Santiago de Chile: Naufragio, 1995.

Derrida, J. (1995) *Mal de Archivo*. Madrid: Editorial Trotta.

Dolinko, S. (2012) Rastros de la sociedad de consumo en la redefinición de la gráfica. *ouvirOUver* [S. l.], 8(1-2), 54-68, 2014. Disponible en <https://seer.ufu.br/index.php/ouvirouver/article/view/28089>

----- (2024) “Aquella exposición”, en Porter-Camnitzer. *El New York Graphic Workshop en el Museo Nacional de Bellas Artes de Chile, 1969-2024*. Santiago de Chile: Museo Nacional de Bellas Artes (pp. 11-17).

----- (2025) *Porter-Camnitzer: Los años del New York Graphic Workshop* [texto curatorial]. Buenos Aires: Museo Nacional de Bellas Artes (s/n, material de prensa).

Foucault, M. (2005) *El orden del discurso*. Buenos Aires: Tusquets.

Giunta, A. (2011) "La era del gran escenario". En *Escribir las imágenes*. Buenos Aires: Siglo XXI (pp. 257-262).

Giunta, A. (2014) *¿Cuándo empieza el arte contemporáneo?* Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Fundación ArteBA.

Longoni, A. (2007) Otros inicios del conceptualismo (argentino y latinoamericano). *Papers d' Art*. 155-158.

Lotman, L. (1996) "Acerca de la semiosfera". En *La Semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto* (tr. D. Navarro), Madrid: Ediciones Cátedra, (pp. 10-25).

Pacheco, M. (2019) *Práctica curatorial, un campo de escritura*. Buenos Aires: Prometeo.

Rancière, J. (2005) *Sobre políticas estéticas*. Museu d'Art Contemporani de Barcelona Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona Barcelona: Bellaterra (Cerdanyola del Vallés).

Ramírez, M. C. (1996) "2. Brokering identities. Art curators and the politics of cultural representation" En R. Greenberg, B. W. Ferguson & S. Nairne (eds) *Thinking about exhibitions*. Londres: Routledge. (pp. 15-26).

Las transposiciones de la literatura al cine nacional: una aproximación metatextual a los trabajos que se refieren a la construcción de la nación y a los que expanden la literatura criollista y gauchesca

del Coto, María Rosa (Facultad de Ciencias Sociales – UBA)

495

Como se sabe, cada vez que aparece un nuevo medio de comunicación los textos que empiezan a producirse con las materias de la expresión que aquellos comportan recurren a textos / discursos construidos en medios/ lenguajes/ artes previos. De este tipo de circulación discursiva no fue ajeno, por supuesto, el cine. Como también se sabe, entre los textos / discursos que las diversas cinematografías han retomado, un lugar significativo lo ocupan las ficciones literarias, las novelas y también los cuentos, y esto, obviamente, por el camino narrativo que el llamado Séptimo Arte emprendió prácticamente desde su aparición. Los inicios de la filmografía argentina no son la excepción a la “regla”¹: las producciones efectuadas en los primeros años de existencia del medio muestran que entre nosotros este adoptó pronto tal orientación.

Ahora bien, una cuestión importante se abre aquí, la de preguntarse —y procurar responderse— qué criterios han primado para transponer tal texto literario —o tal pieza teatral— y no tales otros; dicho en términos más precisos, y apartándonos de la circunstancia que estamos considerando y generalizando el tema, cuál es la política de selección que se pone en juego cuando se elige una obra para pasarla a otro medio/ lenguaje/ arte, cuestión que involucra determinar qué factores intervienen y cuál es su incidencia² en cada caso particular o en el período de la historia del medio/ arte de llegada que se estudia.

¹ De más está decir que lo afirmado no implica que distintos textos de géneros del documental no se hayan realizado, pero estamos refiriéndonos aquí a la clase de films que han dominado la escena.

² En relación con una transposición particular, la determinación de la incidencia depende del modo en que, a través de las operaciones de pasaje, el texto de llegada revela sus permanencias y sus cambios respecto del de llegada.

Cuando el cine argentino empezó a dar sus primeros pasos apeló de manera casi absoluta a la literatura nacional que en ese momento capturaba la atención no solo, aunque sí principalmente, de los sectores populares de la población: la que se engloba bajo el rótulo de criollista. En verdad, los textos literarios que pertenecen a esta categoría constituyen una “parte” de la discursividad criollista, la que se reconoce a través del tiempo como “discurso criollista”. En la configuración del discurso criollista o, directamente, del criollismo popular, un lugar privilegiado le cupo a *Juan Moreira* de Eduardo Gutiérrez y a su pasaje del folletín literario al circo criollo, pues gracias a él se consolidó su figura como mito. Es que, como asevera Adolfo Prieto, Juan Moreira proveyó

una imagen estereotípica que vino a hacerse imprescindible en los desfiles de carnaval y en la pluma de los dibujantes y caricaturistas de la época [convirtiéndose así en] la cifra, el paradigma de lo que la vertiente del criollismo popular significó como fenómeno de difusión literaria y como fenómeno de plasmación de un sujeto surgido de fuentes literarias. (2006: 19)

Prieto entiende que el discurso criollista pareció cumplir la función de “unir a los diferentes fragmentos del mosaico racial y cultural.”³ Lo hizo al proponer “una (...) imagen del campesino y de su lengua”, que ya no existía puesto que el gaucho en tanto sujeto social había desaparecido junto a o a causa de la extinción de “la ganadería más o menos mostrenca” (2006: 18).

Elina Tranchini toma cierta distancia de la idea de Prieto acerca de que el discurso criollista muere en la década de 1910, y postula que se prolonga, convertido en “una dimensión simbólica constitutiva del imaginario colectivo de la Argentina, [hasta] la primera mitad del siglo XX” (Tranchini, 1999: 104). La

³ Prieto hipotetiza que “para los grupos dirigentes de la población nativa, ese criollismo pudo significar el modo de afirmación de su propia legitimidad y el modo de rechazo de la presencia inquietante del extranjero. Para los sectores populares de (...) la población nativa, desplazados de sus lugares de origen e instalados en las ciudades, ese criollismo pudo ser una expresión de nostalgia o una forma sustitutiva de rebelión contra la extrañeza y las imposiciones del escenario urbano. Y para muchos extranjeros pudo significar la forma inmediata y visible de asimilación, la credencial de ciudadanía de que podían munirse para integrarse con derechos plenos en el creciente torrente de la vida social” (2006:18). Unos párrafos antes, Prieto había dejaba constancia de que el tercer censo, realizado en 1914, mostraba que la población, que en 1895 ascendía a cuatro millones, alcanzaba la cifra de siete millones ochocientos ochenta y cinco mil, mientras que la cantidad de extranjeros que representaba el 34% casi veinte años antes, había subido a 43%.

argumentación resulta convincente porque la autora advierte que “durante la década de 1910 el criollismo encontró [en el cine] un nuevo eje discursivo que le permitió continuar proveyendo a los sectores populares [—entre los cuales, por supuesto, se hallan los inmigrantes extranjeros—], imágenes y representaciones identificatorias” (1999: 104).

En el “nuevo eje discursivo” que se suma a los que previamente existían y que, en parte, ya mencionamos: los folletines de Gutiérrez, el circo criollo, los anuncios comerciales, la caricatura política, las fiestas de carnaval, los centros criollos ubicados en Buenos Aires, e, incluso, la discursividad perteneciente a la cultura letrada (Tranchini, 1999: 106-107), *Juan Moreira* continúa ocupando un lugar central. En tal sentido, no debe olvidarse que, en nuestro cine, y excepto el *Martín Fierro*, no hay texto literario que haya suscitado el interés que despertó ese folletín de Gutiérrez; en efecto, su primera transposición se efectuó en 1908; y a ella le siguieron: *El último centauro. La epopeya del gaucho Juan Moreira*, estrenada en 1924 y dirigida por Enrique Queirolo y las realizadas por Nelo Cosimi, en 1936, por Luis Moglia Barth, en 1948, y por Leonardo Favio, en 1973.

El cine argentino recurrió también a textos de la gauchesca, entre los que se destacan, como indicamos, el *Martín Fierro* (*La ida y La vuelta*), de José Hernández, y, en la vertiente identificada como culta, el *Santos Vega* de Rafael Obligado.

Asimismo, ha transpuesto episodios de *La guerra gaucha* de Leopoldo Lugones, y otros textos centrados en la guerra de la independencia y en las campañas del desierto y la vida en los fortines. Aunque no hagamos hincapié en este trabajo en ellos, no hay que olvidar los films que remiten a la historia nacional, como, entre otros, *La creación del himno*, *La revolución de mayo*,⁴ *Camila O’Gorman* o *El fusilamiento de Dorrego*, los que, en tanto se inscriben dentro del género histórico, “trabajan con los sentidos sociales ligados al concepto de “nacionalidad”. (Mafud, 2015: 153)

En el apartado que sigue nos introduciremos en la cuestión que la ponencia busca comenzar a desarrollar, la que reconoce como eje el abordaje de las

⁴ Ambos filmes se conservan; los otros dos que le siguen, están perdidos.

investigaciones académicas que se centran en el estudio de las transposiciones a las que en esta primera parte de la ponencia aludimos y a otras que adscriben a las mismas temáticas.

Sobre los trabajos que hacen foco en las transposiciones de la literatura argentina al cine nacional

498

Los estudios que se han ocupado de las transposiciones al cine nacional de la literatura argentina pueden discriminarse en principio, en dos grandes grupos: aquellos trabajos que pueden definirse como evaluativo-prescriptivos y aquellos que presentan un sesgo marcadamente descriptivo. Dentro del conjunto identificado en segundo lugar, hallamos un subgrupo que pone en juego un enfoque histórico, político e ideológico de ciertas transposiciones de obras literarias argentinas al cine nacional. Nos referimos a estudios que o bien fijan su atención en films “centrados en las luchas por la independencia y la conformación de la nación” (Lusnich, 2005: 35) — dentro de los cuales incluimos los que refieren a las “luchas” contra los indios—, o bien se detienen en producciones que expanden en el medio cinematográfico motivos de la literatura popular gauchesca y criollista. En ambos conjuntos textuales, el espacio que suele destinarse a cada film que se trata o al tratamiento del proceso transpositivo que ellos comportan, es, por lo general, exiguo y, con excepción de algunos pocos, no contienen comentarios que abarquen elementos que superen el orden temático.

Aludiremos aquí a tres integrantes del numeroso conjunto de películas que conforma esta “subclase”; el motivo que justifica la elección es el hecho de que brindan una muestra de cómo se pone en juego una visión intertextual capaz de ofrecer un panorama general de los vínculos que los discursos cinematográficos entablan con los literarios, y, en algún caso, con los pictóricos y los de distintos medios de comunicación, lo que revela una perspectiva teórico-metodológica que se diferencia de la manifestada por los estudios evaluativos.

Comenzamos con *Literatura/cine argentinos sobre la(s) frontera(s)*, libro que Eduardo Romano publica en 1991 y en el que se revisan concienzudamente las huellas intertextuales que enlazan los textos fílmicos que adaptan un relato

literario que temáticamente gira en torno de “la frontera” —con los realistas, primero y con los indios, luego—, al romance folletinesco, al sainete, a la mitología tanguera, al radioteatro de raigambre costumbrista, al western clásico y al de la década del 50, sin olvidar, cuando resulta pertinente, las conexiones que establece con las propuestas del nacionalismo y con la poética naturalista. La comparación textual, en muchos casos, ahonda en los efectos ideológicos que el componente semántico del texto de partida y del texto de llegada permite leer.

Otro de los textos que seleccionamos es “Los relatos de frontera en el cine argentino: estructuras narrativas y textuales”, de Lusnich, capítulo de *Civilización y barbarie en el cine argentino y latinoamericano* (2005) —del cual Lusnich también es editora—, en el que se sostiene, desde una visión marcadamente histórico-ideológica, que las películas *Viento norte* (1973), *Huella* (1940), *La guerra gaucha* (1942) —a la que la autora visualiza como la obra “que concentra la matriz ideológica” del conjunto (2005:37) —, *Frontera sur* (1943), *Nace la libertad* (1949), y *El último perro* (1956) “reformulan en el campo del cine el legado del Centenario, generando nuevas tensiones entre términos contrapuestos: el héroe civil y el héroe militar, el gaucho bárbaro y el gaucho heroico, la pampa salvaje y la pampa como campo de batalla (p. 36).

Privilegiando, al igual que Lusnich, el tratamiento específico de los cambios y permanencias que las transposiciones fílmicas presentan respecto de los relatos literarios que retoman, y, sobre todo, la marcación de los efectos ideológicos que unas y otros conllevan, encontramos “La transposición literaria al cine y los desplazamientos de sentido en *La revolución es un sueño eterno* y *Guerreros y cautivas*”, capítulo del libro *Historia, pueblos originarios y frontera en el cine nacional* de Alejandra F. Rodríguez (2015), en el que, además, se marcan las relaciones que los films mantienen con la pintura argentina. (pp. 97-121).

Entre los trabajos que en nuestro medio tratan la problemática de las transposiciones de la literatura al cine poniendo el foco en las que nos ocupan en esta ponencia, se encuentran también varios artículos de Emilio Bernini. En ellos, los esfuerzos de este partidario de los enfoques históricos se orientan a conformar una periodización sustentada en el funcionamiento de ciertas

restricciones socio-políticas, y en la que confluyen dos búsquedas: la de dar cuenta de las redes intertextuales mediante las cuales, desde su aparición y hasta el presente, el cine se vincula con la literatura – fundamentalmente con la argentina– y, valiéndose igualmente de la detección de relaciones intertextuales, la de situar los mecanismos transpositivos identificados dentro del territorio discursivo que le es específico, el de la filmografía de nuestro país.

El papel desempeñado por las condiciones políticas y socio-históricas –en su conexión con las estéticas–, se evidencia claramente cuando Bernini afirma que “una exigencia de la industria –y en última instancia del Estado– y (...) un horizonte de espera” (Bernini, 2007:121) forjan la fisonomía que en el cine de los años treinta alcanza el imaginario del criollismo y del tango –que había comenzado a hacerse sentir fuertemente ya a mediados de la década anterior⁵ y que, a partir de fines de los cuarenta, sufre un opacamiento que lo conduce prácticamente a su extinción durante la década de los cincuenta–.

Dicho imaginario presenta huellas ostensibles del cine estadounidense. El sello que éste imprime en el cine argentino de los treinta y cuarenta se constata, por un lado, en la utilización de temáticas y recursos constructivos de los géneros del melodrama⁶, especialmente, y, en menor magnitud, del *western*⁷, y, por otro, en la ratificación del modelo narrativo de Griffith, que, instaurado en la filmografía nacional desde el cine mudo, revela ser, además de apto para contar “historias de oposiciones raciales y geográficas” –tal como lo hace en el cine norteamericano–, útil para narrar relatos en los que se enfrentan espacios y clases –cosa que ocurre en el cine argentino de los veinte– o patriotas y

⁵ En rigor de verdad, ya durante el periodo mudo el cine encontró en el criollismo –con el Juan Moreira de Mario Gallo (1909)–, y en el tango “(a partir del imaginario de sus letras, con el caso paradigmático de *Perdón viejita* (José Ferreira, 1927) (...) una fuente de historias”, y se fundamentó así en esa cultura popular que lo alimentó hasta la década peronista” (Bernini, 2009: 90)

⁶ “En las películas tempranas de la industria el cine fusiona aspectos semánticos del *western* con la historia de los gauchos rebeldes y víctimas de los patrones (...) y elementos melodramáticos [como ocurre] en *El último malón* (Greca, 1917)” (Bernini, 2010:6).

⁷ La narración sentimental que, en gran medida, remite al melodrama, le aporta “un sentido lineal, estable a la literatura que el cine industrial transpone, justamente porque allana sus sentidos. Hace de toda literatura el material de un nuevo relato moral de confirmación de valores” (2010: 7).

enemigos —como se da en el mismo cine una década después—. (Bernini, 2007: 123). Es que el imaginario criollista cinematográfico tiende a hacer que los personajes de la literatura se ajusten al modelo de los héroes del cine —gauchos nobles y víctimas, gauchos rebeldes y gauchos militares— y que formen parte de historias de amor desde el molde de la narración sentimental (Bernini, 2007: 121-122)⁸.

En tal sentido es fácil contemplar en las producciones fílmicas transformaciones en la representación del gaucho, que deviene de noble y víctima (durante la segunda década del siglo XX), a patriota y militar (en el curso de la tercera); estas modificaciones, son muestra, según el autor, de la lectura política que nuestro cine hizo de su literatura, lectura que, siempre de acuerdo con su perspectiva, revela el cariz conservador y en algunos casos reaccionario que el criollismo literario adquiere en el cine. Así, el origen de la patria pasó de ser el “horror de la guerra sacrificial” —como se establecía en los relatos literarios—, “a la alianza de los gauchos con los militares” (Bernini, 2007:125). Coincidente con la “crisis de los estudios” que tuvo origen en los cuarenta y se consolida en los cincuenta, y como resultado de una normativa estatal que, entre sus metas postulaba la de propender a la “formación cultural ‘culta’ del pueblo” (Bernini, 2009: 91), aparecen no sólo limitaciones, exigencias ideológicas, políticas, morales e, incluso, artísticas (como los funcionarios las denominaban) y sanciones económicas, sino también apoyos financieros, que se hacen sentir sobre las producciones del período y que, por supuesto, alcanzan también a las adaptaciones. En este dominio se impuso la llamada “transposición ‘culta’” que sustituyó la preferencia por los textos ligados al imaginario criollista (...), por el apego por “la literatura canónica europea del siglo XIX”.

Consecuencia de las políticas gubernamentales implementadas en relación con el sector, los realizadores y guionistas que, integrantes de la desfalleciente industria cinematográfica argentina, apelan a la transposición, recurren a lo que Bernini entiende es una estrategia con la que “asum[en] y a la vez en cierto

⁸ Extendemos a las transposiciones del periodo lo que Bernini enuncia en referencia a *Prisioneros de la tierra* y al director, Lucas Demare, y a los guionistas, Ulises Petit de Murat y Homero Manzi, de *La guerra gaucha*. ⁹ Poco a poco, esa crisis (que es la del cine industrial) “va a terminar con un modo de producción, con un tipo de cineasta, con un modo de narración y con sus temas, sobre todo los que aportaron el criollismo y el tango...” (Bernini, 2009: 87).

modo neutraliza[n] las exigencias estatales [que buscaban que se representara] un mundo sin conflictos laborales ni políticos y en el que las fallas morales encontra[ran] siempre su sanción ejemplar (Bernini, 2009: 90 y 93); un mundo disciplinario y, luego de la resolución de los conflictos, disciplinado y reconciliado” (Bernini, 2009: 93). La transposición “culta”, por narrar “historias tomadas del imaginario burgués europeo” permitía esto, en tanto, al poner “en escena las épocas en que transcurren, se desvincula por completo del presente político” y social⁹. Bernini contrasta varias de las películas que Soffici realiza a lo largo de su extenso periplo cinematográfico para ilustrar las mutaciones operadas en las transposiciones filmicas nacionales durante el peronismo. Así, plantea que de cineasta indudable del criollismo en la industria —cuando filmó *Viento norte* (1937), en la que traslada “la historia de Miguelito de *Una excursión a los indios ranqueles* (Mansilla, 1870)” — y crítico de “las condiciones de explotación laboral de los trabajadores yerbateros de Misiones” —cuando, en *Prisioneros de la tierra* (1939), retoma algunos cuentos de Horacio Quiroga—, pasa a ser el director de un film adscripto al género “maravilloso-científico” como es *El extraño caso del hombre y la bestia*, sobre *Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde* (Stevenson, 1870) y a “narrar historias vinculadas a la intimidad de [las] mujeres” (como en *La dama del mar*, basada en la pieza teatral homónima de Ibsen (1888)), en las que no se perciben atisbos de matices políticos o sociales. Bernini arguye que si bien Soffici mantiene “la política naturalista de sus films de los años treinta (...) [,] la vacía de su dimensión social [: la] crítica social de reforma progresista, propiamente zoliana [que afloraba] en la muerte del héroe en el final de *Prisioneros de la tierra* [deja paso en *La dama del mar*] a un “determinismo del medio marítimo sobre la heroína” Al presentarse en este film y en *El extraño caso del hombre y la bestia*, únicamente “la doble determinación del medio y de las pulsiones”, agrega el autor, asistimos “a una “especie de *forma pura* del naturalismo”. (Bernini, 2009: 94 y 96)

⁹ En efecto, la mayoría de las películas de “transposición culta transcurren en otro lugar y en otro tiempo, que nunca es Buenos Aires y nunca, tampoco el presente político de su contexto. (...) Transcurre, para decirlo con los términos de la conciencia irónica de algunos cineastas y productores ‘en cualquier parte, menos aquí’, que habría que leer como ‘en cualquier lugar, menos en la Argentina peronista’, de acuerdo a los créditos de la película de Bayón Herrera, *Un marido ideal*, sobre la obra de teatro de Oscar Wilde” (Bernini, 2009: 93).

Continuando con esta línea de pensamiento, el autor asevera que *Las aguas bajan turbias* (del Carril, 1952) son menos “una muestra de la apropiación del imaginario criollista por parte del peronismo que (...) [el] remanente () del cine de todo el periodo industrial” (Bernini, 2007b: 266); remanente que “hace épico el determinismo naturalista”.

Cabe agregar que la sustitución de una cualidad característica del cine argentino desde los años veinte, como es la oralidad —que re-envía al sainete, al grotesco y, en cierto modo también al tango—, por el “tuteo de un castellano neutro” (Bernini, 2007b: 268), es indicador fiel y contundente del viraje que, participando de la tendencia general de la filmografía argentina de la época, efectúan las transposiciones.

Hasta aquí tuvimos en cuenta libros o capítulos de libros que examinaban conjuntos de películas que transponían varios textos literarios durante uno o varios períodos del cine argentino. Nos detendremos ahora en estudios de casos, que, como suele ocurrir en relación con las transposiciones de todas las filmografías, son los que más abundan. En tal sentido nos detendremos solo en algunos, pocos, de los muchos trabajos existentes que toman como objeto de estudio películas que expanden en el medio cinematográfico la literatura popular gauchesca y criollista.

En primera instancia nos referiremos a dos trabajos que fijan su atención en *Nobleza gaucha*, los de Andrea Cuarterolo y de Patricio Fontana.

El artículo de Cuarterolo, “Imágenes de la Argentina opulenta. Una lectura de *Nobleza Gaucha* (1915) desde el proyecto fotográfico de la Sociedad Fotográfica Argentina de aficionados” pone el acento en la identificación de las marcas del discurso positivista y del discurso nacionalista que pueden encontrarse en el film. Así menciona, respecto del primero, el empleo de planos generales “que permiten mostrar la ciudad en todo su esplendor”, las tomas desde trenes y la exhibición de medios de locomoción modernos, por ejemplo; a su vez, y en lo que hace al discurso nacionalista, resalta el modo en que se representa el campo: lugar “sin conflictos, idílico, rico e inagotable”, un “refugio de la identidad nacional” (Cuarterolo, 2005: 28-29). En gran medida esta representación depende de la relación intertextual que vincula el film con la

obra del fotógrafo Francisco Ayerza, quien ilustrara el *Martín Fierro* con fotos que retratan motivos prototípicos de la iconografía gauchesca. Que la película retome con precisión escenas como, por ejemplo, la del “asado criollo [o] la china cebando mate al gaucho montado en su ‘pingo’”, conduce a Cuarterolo a afirmar que la imagen del gaucho que las fotos de Ayerza y el film muestran, es la de un “gaucho domesticado, cuasipublicitario”, por lo que nada queda “del alegato social [de la Primera Parte] del poema de Hernández” (Cuarterolo, 2005: 33).

En “El gaucho y el tranvía. Notas sobre el criollismo de *Nobleza gaucha* (1915)”, Patricio Fontana “sopesa (...) qué toma y qué desecha el film del imaginario criollista al transponerlo al cine” (Fontana, 2010:17). Luego de señalar lo que lo acerca y lo que lo separa del *Moreira*, el autor asevera, en base a una perspectiva atenta fundamentalmente a lo ideológico, que el film muestra “un criollismo domesticado, *desmoreizado*; un criollismo del que se han limado las aristas más irritantes para los guardianes de la seguridad social” (Fontana, 2010:17). El artículo se detiene en las citas que, de *Fausto* (1866), *Lázaro* (1869), *El gaucho Martín Fierro* (1872), y *Santos Vega* (Obligado, 1885), José González Castillo le agregó a la película, para su segunda exhibición, citas que, para Fontana, “funcionan como una suerte de andamiaje literario del pintoresquismo rural que caracteriza la primera parte de *Nobleza gaucha* (...) [y revelan] un uso connotativo de la literatura de tema rural, que ofrece al film un arsenal de epígrafes poéticos que complementan las postales camperas que se suceden en (...) [el] primer tercio” de la película (Fontana, 2010: 20).

En “Las vueltas de Fierro: dos versiones del gaucho en el cine argentino”, Pablo Martínez Gramuglia confronta la transposición efectuada por Leopoldo Torre Nilsson del poema de Hernández, en 1968, y la versión que de él brinda, en 1972, Fernando (Pino) Solanas a través de *Los hijos de Fierro*. La hipótesis que el desarrollo del artículo corrobora es que Torre Nilsson “tuvo como premisa general la fidelidad al original y la prolija reconstrucción de época” (Martínez Gramuglia, 2006: 238), lo que le permitió desplazar la “crítica a las clases dominantes (...) a un pasado lejano y ya enterrado, esquivando así cualquier alusión al presente” (239-240). De ahí que no solo no tuviera problemas de

censura con el gobierno *de facto* de Onganía, sino que “sintonizara” con él, en tanto, como se sabe, este postulaba un “nacionalismo tradicional que buscaba recuperar costumbres y valores del pasado” (238).

El film de Solanas, en cambio, “propone una continuación del relato en clave alegórica pero incluyendo episodios y fragmentos del texto de Hernández” (229). Se postula como un texto que “trata de la suerte de la resistencia peronista en los años del exilio de Perón y recupera el valor épico de las luchas (...) [; asimismo, configura] un héroe colectivo y anónimo (...) embarcado en una lucha nacional” (244).

Según la lectura efectuada por Martínez Gramuglia, ambos films “tuvieron un uso político especial”. En el caso del texto de torre Nilsson, “el régimen de Onganía se sirvió de la película (...) para promover una imagen positiva el gobierno”, sobre todo en el exterior (247).

Nicolás Suárez, en “Gauchos de bronce o de yeso. La martinfierrización de *Juan Moreira* en *El último centauro* (Enrique Queirolo, 1924)”, postula que el personaje de Gutiérrez se ve sometido, en el film, a un proceso que implica “dos movimientos: primero, una disolución del carácter rebelde de Moreira en el espíritu conciliatorio de la Vuelta y luego su monumentalización según el espíritu épico de las lecturas del Martín Fierro surgidas en torno al centenario” (Suárez, 2018: 69). Debe subrayarse que el autor menciona “una serie de procedimientos formales” como los “encargados” de producir la nombrada martinfierrización, los que atañen a los intertítulos, la construcción del espacio, la planificación y los paratextos (69). En tal sentido, señala las escenas de baile, las cuales “están filmadas en dos cámaras” que unen dos fotografías o que cubren “los bordes superior e inferior para producir una imagen más apaisada” (70).

Mariano Sverdloff, en “*La guerra gaucha*, hagiografía y épica: de Lugones a Demare, defiende la idea de que el film “acentúa, en función de su ideario nacionalista, el costado épico del texto lugoniano” (Sverdloff, 2010: 38). Lo hace mediante el empleo de “la matriz melodramática” del “cine criollista de los años treinta” que sustituye el gaucho noble y víctima del criollismo de los años veinte con el gaucho militar.

Conclusiones provisionarias

Una de las características relevantes de los trabajos tanto de los generales como de los estudios de casos es que están exentos de todo gesto evaluativo que juzgue las transposiciones en términos de fidelidad / no fidelidad al texto literario. En su lugar, encontramos una observación pormenorizada de los rasgos, sobre todo temáticos, que los films ostentan, rasgos que, en su mayoría, se describen a partir de una comparación con los textos de partida. Los cambios operan como un disparador investigativo o investigativo- argumentativo que orienta el estudio a las “causas” que los originan. Se manifiesta aquí otra característica de los trabajos del sub-grupo: la recurrente identificación de relaciones intertextuales. En tal sentido, es clara la tendencia a que ellas orienten la explicación de los cambios en función de factores que remiten a cuestiones políticas, ideológicas, artísticas. Es que las investigaciones, que deben definirse como lecturas, suelen poner en contexto las transposiciones, puesta que a veces incluye las referencias a transposiciones previas de la misma obra literaria.

Referencias bibliográficas

Bernini, E. (2007). La transposición política. La literatura en el cine argentino de los años treinta. En M. P. López (Comp.) *La década infame y los escritores suicidas (1930-1943). Literatura argentina Siglo XX*, Viñas, D. (Director) (pp. 121-131). Paradiso.

Bernini, E. (2007 b). El lento final del criollismo. Dos usos de la literatura en el cine durante el primer peronismo. En G. Korn (Comp.) *En El peronismo clásico (1945-1955) Descamisados, gorilas y contreras. Literatura argentina Siglo XX*, Viñas, D. (Director) (pp.266-276). Paradiso.

Bernini, E. (2009). Un cine culto para el pueblo. La transposición como política del cine durante el primer peronismo. En *Kilómetro 111*, N° 8 (pp.87-101). Santiago Arcos.

Bernini, E. (2010). Las transposiciones. Una introducción, en *El matadero*.

Tercera época, N° 7 (pp. 5-12). Instituto de Literatura Argentina “Ricardo Rojas”, Facultad de Filosofía y Letras, UBA.

Cuarterolo, A. (2005) Imágenes de la Argentina opulenta. Una lectura de *Nobleza Gaucha* (1915) desde el proyecto fotográfico de la Sociedad Fotográfica Argentina de Aficionados. En A. L. Lusnich (Ed.) *Civilización y barbarie en el cine argentino y latinoamericano* (pp. 19-34). Biblos.

Fontana, P. (2010). El gaucho y el tranvía. Notas sobre el criollismo de *Nobleza gaucha* (1915). En *El matadero*, Tercera época, N° 7 (pp.13-35). Instituto de Literatura argentina “Ricardo Rojas”. Facultad de Filosofía y Letras (UBA).

Martínez Gramuglia, P. (2006). Las vueltas de fierro: dos versiones del gaucho en el cine argentino. En *Studies in Latinoamerican Popular Culture*, N 25 (pp. 229-251). University of Texas Press.

Lusnich, A. L. (2005). Los relatos de frontera en el cine argentino: estrategias narrativas y textuales. En A. L. Lusnich (Ed.) *Civilización y barbarie en el cine argentino y latinoamericano* (pp. 35-42). Biblos.

Mafud, L. (2015). Nación y ficción: Mariano Moreno y la Revolución de Mayo en el contexto previo al centenario de la independencia. En A. García Rojas y D. M. J. Wood (Coords.) *Cine mudo latinoamericano: inicios, nación, vanguardia y transición* (pp.153-174). UNAM. Disponible: ebooks.esteticas.unam.mx/ítems/show/45

Prieto, A. (2006). *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna*. Siglo XXI editores.

Tranchini, E. M. (1999). El cine argentino y la construcción de un imaginario criollista. En *El cine argentino y su aporte a la identidad nacional: Concurso anual de ensayos 1998*. Senado de la Nación (pp. 103-169). Faiga.

Rodriguez, A. F. (2015). La transposición literaria al Cine y los desplazamientos de sentido en *La revolución es un sueño eterno* y *Guerreros y cautivas*. En *Historia, pueblos originarios y frontera en el cine nacional* (pp. 97-121). Universidad nacional de Quilmes.

Romano. E. (1991). *Literatura/cine argentinos sobre la(s) frontera(s)*. Catálogos

Suárez, N. (2018) ¿Gauchos de bronce o de yeso? La martinfierrización de Juan Moreira en *El último centauro* (Enrique Queirolo, 1924). En *Vivomatografías. Revista de Estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica* Año 4, nº 4 (pp.64-87) Disponible en:

<https://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/167/181>

Sverdloff, M. (2010). La guerra gaucha, hagiografía y épica: de Lugones a Demare. En *El matadero. Tercera época*, Nº 7 (pp.37-44) Instituto de Literatura Argentina "Ricardo Rojas", Facultad de Filosofía y Letras, UBA.

Narrativas sonoras experimentales: reflexiones sobre *Have You Heard George's Podcast?* (2019-2023)

Forace, Virginia P. (CELEHIS – INHUS – FH – UNMdP)

Narrativas sonoras experimentales

509

“Y pensé: sería genial poder contar cualquier historia sobre eventos mundiales, ya sabes, con mi toque. (...). Me encantaría tener mi pequeño monólogo sobre lo que está pasando en el mundo.”¹

George The Poet

En 2018, cuando George Mpanga (1991-) empezó a imaginar el proyecto de su podcast, ya era un rapero premiado, un poeta reconocido y un *spoken-word performer* experimentado de Londres. Su talento poético, junto con su formación en Sociología en el King's College de Cambridge, le permitió concretar una propuesta inicialmente autogestionada –y más tarde auspiciada por BBC Sounds– que buscaba renovar las formas de diálogo en torno a los asuntos contemporáneos.

Have You Heard George's Podcast? surgió en el ámbito anglosajón bajo el amparo de la extensa tradición del *radio feature* o documental sonoro –denominación que en Latinoamérica adopta el género artístico radiofónico orientado a producir una experiencia de escucha emocional y reflexiva sobre relatos de vida o problemáticas sociales (Lechuga Olguín, 2016)–. Rodríguez Ortiz y Godinez Galay destacan entre sus características fundamentales la búsqueda de una experiencia auditiva que, sin renunciar a la verosimilitud de los hechos, interpela al oyente a través de las voces y los sonidos de los protagonistas (Rodríguez Ortiz & Godinez Galay, 2020, p. 49).

Esta tradición radiofónica –en diálogo con los relatos documentales o testimoniales latinoamericanos (Amar Sánchez, 2008)– es reinventada gracias a la tecnología del podcast y al arte poético de George Mpanga, quien define los episodios de su podcast como “*Rhyming essays*”; en palabras del autor: “...mi sueño siempre fue normalizar el tipo

¹ “I was like, it would be great to be able to tell any story about world events, you know, with my spin. (...) I would love my little monologue about what's going on in the world. And I also knew that I wanted it to have a film score.” (Wilson, 2023)

de investigación que estaba haciendo [en Cambridge], democratizarla para que no esté encerrada en torres de marfil. Así que el podcast me permite hacer eso. (...) Así que es casi lo mismo que un ensayo detallado. (...) Ensayos que riman...” (Wilson, 2023).² Desde sus orígenes el ensayo se propone como una impugnación de las totalizaciones conceptuales (Giordano, 2015). En este sentido, la elección del formato ensayístico –que, según Alberto Giordano, busca mostrar el proceso del pensamiento y articular la particularidad de la experiencia con la generalidad conceptual del saber mediante la experimentación argumentativa– se revela como un elemento central en la orientación de la exploración de Mpanga.

La experimentación narrativa y la combinación multimedial (imágenes, sonidos y textos) no son ajenas a los géneros de no ficción. Desde las crónicas fotográficas de Martín Caparrós hasta las formas más recientes de periodismo performático y periodismo 360 de la *Revista Anfibia*,³ se advierte una búsqueda sostenida por encontrar nuevas formas de narrar lo real: un campo en expansión de lo que hemos llamado “una crónica de laboratorio” (Forace, 2023a). En esta línea, el volumen *#El mejor periodismo está por venir* (Rincón et al., 2020), reúne voces de periodistas que abogan por estrategias de renovación narrativa, ya sea porque “la palabra no tiene el poder” (Alarcón, 2020, p. 68) o porque los lectores ya no soportan los “textos largos y aburridos” (Ortín, 2023).

Mientras algunas de estas orientaciones –como la de Caparrós– privilegian la exploración material sin descuidar el contenido, otras tendencias se aproximan a la experimentación formal en sintonía con los principios de las vanguardias históricas, al buscar generar distanciamiento o extrañamiento. Tal es el caso del proyecto de Pere Ortín, que él mismo ha denominado *periodismo Dadá* en su libro homónimo (2023): una propuesta lúdica basada en fotomontajes, *collages*, *cut-up* y remix visuales para crear “artefactos periodísticos (...) sin información de actualidad” (Ortín, 2023, p. 59)

No obstante, muchos de esos experimentos narrativos y formales –aun cuando declaran la intención de recuperar al público– terminan generando un efecto contrario: producen piezas destinadas a un público reducido, el único capaz de decodificar su complejidad formal, y relegan a un segundo plano la reflexión crítica sobre la realidad. Como señalamos en otra oportunidad, “Lo que importa, entonces, más que la necesidad de la acumulación de innovaciones narrativas “para no aburrir”, es si efectivamente esas

² “...my dream was always to normalize the kind of research that I was doing, democratize it so that it's not locked away in ivory towers. So the podcast allows me to do that. (...) So it is about the same as a detailed essay. (...) Rhyming essays...”.

³ Véase Forace (2022).

innovaciones están incorporadas como adorno o como propuesta conceptual que intenta hacer reflexionar de otro modo sobre lo real.” (Forace, 2023b, p. 1049).

En este marco, la decisión de Mpanga de recurrir a las herramientas del lenguaje sonoro –la palabra, la música, los efectos y los silencios– y de inscribir su obra en la tradición radiofónica, un medio de amplia circulación y carácter popular,⁴ constituye un gesto singular dentro de las crónicas de laboratorio contemporáneas. Su propuesta, en lugar de alejarse del oyente, busca recuperar la potencia de la escucha y del relato oral para renovar el vínculo entre arte, conocimiento y experiencia. Estas son las coordenadas desde las cuales se propone explorar y contrastar su apuesta creativa con otras estrategias de innovación narrativa.

¿Has escuchado el Podcast de George?

Have You Heard George's Podcast? (HYHGP) es una serie creada por George Mpanga – conocido artísticamente como *George the Poet*– y editada sonoramente por Benbrick (Paul Carter). Con cuatro temporadas y más de treinta y ocho episodios, el proyecto ha obtenido numerosos premios y reconocimientos, además de una audiencia en constante expansión.

El podcast combina investigación, testimonio y poesía para construir relatos documentales que abordan temas como el racismo, la pobreza, la desigualdad, la identidad afrodescendiente y migrante, y la justicia social. La complejidad de su universo narrativo hace difícil una descripción exhaustiva en pocas líneas; sin embargo, a modo introductorio, puede señalarse que los episodios carecen de una estructura o formato fijo. Algunos adoptan una modalidad metarreflexiva y son protagonizados por voces ficcionales; otros, en cambio, se aproximan a lo que Jorge Carrión denomina *ensayos sonoros*: una forma de “pensar en voz alta con las técnicas del relato” (Jorge Carrión en Pérez et al.).⁵

⁴ Martín-Barbero adjudica esta popularidad a, por un lado, las características del medio: no requiere más habilidades que la escucha, su uso no es excluyente porque permite hacer otras actividades de forma simultánea y el acceso al medio de comunicación es relativamente barato. Por el otro, En el caso de la radio, el predominio de lo oral la emparenta con la lectura colectiva y con la tradición de la “lectura auditiva” (Martín-Barbero, 1987, p. 183).

⁵ Carrión afirma: “Desde hace muchos años me interesa tanto la crónica que piensa en voz alta como el ensayo que utiliza las técnicas del relato. El equilibrio entre los datos, las ideas y las historias. En todas mis novelas hay una dimensión ensayística y en todos mis ensayos hay mucha narración.” (Espinosa de los Monteros, 2020)

El rasgo que distingue a la serie es precisamente esa diversidad formal y temática, sostenida por el uso del *collage* como estrategia compositiva. Cada episodio se construye a partir de la narración de George, cuya voz organiza y enlaza materiales heterogéneos: fragmentos de canciones contemporáneas, análisis discursivos de letras de rap, archivos de noticias, datos estadísticos, conversaciones con artistas y amigos, registros de escenas cotidianas, sonidos ambientales y fragmentos de sus performances como *spoken-word performer*. Aunque la multiplicidad de géneros y recursos podría sugerir un aparente caos, la unidad de cada entrega se mantiene en torno a la consigna de crear “ensayos que riman”. Dicha premisa garantiza una estructura argumentativa que reorganiza los materiales al servicio de las hipótesis culturales y sociales que George propone.

Para ejemplificar este procedimiento, puede analizarse el episodio 1, titulado “Listen Closer”. Allí, Mpanga plantea la hipótesis de que el sistema de justicia penal británico presenta un sesgo racial que discrimina a las comunidades negras y migrantes, y defiende la necesidad de una reforma estructural. Para desarrollar este argumento, construye dos escenas sonoras bien delimitadas. En la primera, un archivo de audio permite escuchar a sus sobrinos jugando con amigos: este registro funciona como disparador para reflexionar sobre el futuro de los niños de su comunidad, a quienes asocia con destinos marcados por la violencia o el encarcelamiento. En la segunda escena –de carácter imaginario– invita al oyente a visualizar una situación (“Picture something for me”⁶): se trata de un viaje en automóvil acompañado por la canción “Ooh Wee” del rapero Dun D, cuya letra celebra la vida ostentosa de los gánsteres. El audio, intencionalmente filtrado para emular la calidad de una radio, refuerza el efecto de inmersión sonora que le propone a sus oyentes.

A partir de la yuxtaposición de ambas escenas, George argumenta que la comunidad negra ha perdido el control sobre su propia narrativa, pese a que su vida constituye la materia prima de una industria multimillonaria como la del rap. Frente a ello, propone la necesidad de reescribir esa historia mediante la interpretación consciente de la experiencia: “Deberíamos revisar nuestra historia y, en lugar de contarla, deberíamos reescribirla. No digo que fabriquemos la historia. Digo que aprendamos a interpretar lo que estamos pasando de una manera que nos haga más fuertes y nos deje con una mejor idea de cómo manejarlo.” (Mpanga, 2019, traducción propia).⁷

⁶ “Imagina algo para mí.” (Mpanga, 2019, traducción propia)

⁷ “We should revisit our story and instead of telling it we should rewrite it. I'm not saying let's fabricate history. I'm saying let's learn to interpret what we're going through in a way that makes us stronger and leaves us with a better idea of how to manage it.”.

Esta reflexión continúa en el análisis de una canción del artista Ambush, cuyo fragmento –que se sugiere escuchar además de leer– funciona como punto de partida para profundizar en las estrategias retóricas y sonoras que articulan el pensamiento de George (Mpanga, 2022):

SCENE 3: RAP & PRISON	ESCENA 3: RAP Y PRISIÓN
Soundtrack: Ambush - Kenny Allstar (Freestyle)	Banda sonora: Ambush -Kenny Allstar (Freestyle)
George: This is a freestyle from a young rapper called/ Ambush Big up Kenny Allstar 'cause I've had this on/ repeat. It Sounds like he's just talking badness on the/ beat, but Remember this is life experience – madness/ on the street. What's he supposed to do? Not expose his/ truth? You might not like what he has to say but/ mandem gotta eat. [fragment de “Ambush”]	George: Este es un freestyle de un joven rapero llamado Ambush. / Felicitaciones a Kenny Allstar porque esto me lo he repetido una y otra vez. / Suena como si simplemente estuviera hablando maldad en el ritmo, pero / Recuerda que esto es una experiencia de vida: la locura en la calle. / ¿Qué se supone que debe hacer? ¿No exponer su verdad? / Puede que no te guste lo que tiene que decir, pero tiene que comer. [fragment de “Ambush”]
George: See, a lot of this music is full of hatred and/ sin and that's 'Cause it comes straight from the <u>wing</u>. From the cage, from the <u>bing</u> where guys take/ the	George: Mira, mucha de esta música está llena de odio y pecado y eso es / Porque viene directamente del ala. / Desde la jaula, desde el “bing” donde los chicos toman el/ rap porque no van a cantar./ Donde no hay mucho que hacer más que/ Leer libros y hacer pesas en el gimnasio.

W/rap 'cause they ain't gonna <u>sing</u>. Where there ain't much to do other than Read books and bang weights in the gym. [fragment de "Ambush"] Listen to what he's saying... This guy just said he sold drugs in jail using/ phones and drones. I'm not saying this to expose the bro;/ obviously he's Put this out there, which I don't condone, but/ you Have to ask yourself, why would he discuss/ this recklessly? Let's ask the Justice Secretary. Justice Secretary: ...<i>Spice and other drugs ordered with a Deliveroo-style responsiveness on tiny mobile phones, from prison cells and delivered by drones direct to cell windows.</i> (cambio de música de fondo a una suave y meditativa) George: Alright let's think about this/ logically.	[fragment de "Ambush"] Escucha lo que está diciendo.../ Este tipo acaba de decir que vendió drogas en la cárcel usando teléfonos y drones./ No digo esto para exponer al hermano; obviamente él/ Está publicando esto, lo cual no apruebo, pero tú/ Tienes que preguntarte, ¿por qué discutiría esto imprudentemente?/ Preguntémosle al Secretario de Justicia. Secretario de Justicia: ...<i>spice</i> y otras drogas son ordenadas con una capacidad de respuesta al Deliveroo- style en pequeños teléfonos móviles, desde celdas de prisión y entregadas mediante drones directamente a las ventanas de las celdas. (cambio de música de fondo a una sauave y meditativa) George: Muy bien, pensemos en esto de manera lógica./ Obviamente, en la cárcel se gana mucho dinero con las drogas. / Ahora bien, según... (¿está bien aquí afuera, no?) (sonido de playa)
--	---

Obviously, in jail a lot of money gets made/ off drugs.

Now according to – it's nice out here innit?

(sonido de playa)

According to Ambush, he was able to do this/ 'cause he

'Paid off guvs'. That's prison officers

(As opposed to prison governors).

See this has been a persistent issue for/ different governments/ and they

All talk about how they're gonna make/ adjustments and it's

No different here – we have the Secretary of/ State for Justice,

A man called David Gauke.

Sometime in early March he gave a talk in/ which he said.

In fact, I'll just play it to you:

Justice Secretary: *Increasing the numbers of prison officers and deploying them in a more effective way will help create more positive relationships between offenders and prison officers. But if we are to bear down on the levels of violence we need to deal with the biggest cause of the violence, which is drugs.*

Según Ambush, pudo hacer esto porque / "Pagó a los policías". Esos son los funcionarios de prisiones./ (A diferencia de los gobernadores de prisiones)./ Mira, este ha sido un problema persistente para diferentes gobiernos y/ Todos hablan de cómo van a hacer ajustes y / Aquí no es diferente: tenemos al Secretario de Estado de Justicia, / Un hombre llamado David Gauke. / En algún momento a principios de marzo dio una charla en la que dijo. . . / De hecho, te lo reproduciré:

Secretario de Justicia: Aumentar el número de funcionarios penitenciarios y desplegarlos de una manera más efectiva ayudará a crear relaciones más positivas entre los delincuentes y los funcionarios penitenciarios. Pero si queremos reducir los niveles de violencia, debemos abordar la principal causa de la violencia, que son las drogas.

George: Mira, es interesante: reconoció la necesidad de más funcionarios penitenciarios./ Pero la solución que propuso no ofrecía esto./ En cambio, lo llevó a la guerra contra las drogas,/ Posicionando, ya sabes, a los delincuentes como idiotas, matones.

George: See, it's interesting: he recognised/ the need for more prison officers But the solution he put forth didn't offer this. Instead, he took it back to the war on drugs, Positioning, you know, offenders as morons,/ thugs. Justice Secretary: <i>It is clear that the reason drugs are so prevalent in our prisons is in large part because gangs are fuelling demand, boosting the supply and catching prisoners in a cycle of debt and further criminality, from which they struggle to break free.</i> George: So, the number one reason people/ take drugs in jail is because Money-hungry prisoners force them to. Not the fact that they're locked in a cage, And they're struggling with emotions that/ cause them to. (...)	Secretario de Justicia: Está claro que la razón por la que las drogas son tan frecuentes en nuestras prisiones es en gran parte porque las pandillas están alimentando la demanda, aumentando la oferta y atrapando a los prisioneros en un ciclo de deuda y mayor criminalidad, del cual luchan por liberarse. George: Entonces, la razón número uno por la que la gente consume drogas en la cárcel es porque / Los prisioneros hambrientos de dinero los obligan a hacerlo. No es el hecho de que estén encerrados en una jaula,/ Y están luchando con las emociones que les provocan hacerlo. (...)
--	--

El fragmento reproduce, desde la voz de George, la lógica del *freestyle* y la cadencia propia del rap. El ritmo funciona aquí como una estructura discursiva que recupera la oralidad y el flujo característico del género. George alterna un

tono conversacional (“Alright, let’s think about this logically”) con pasajes de recitación rítmica y acentuación marcada (“See, a lot of this music is full of hatred and sin and that’s / ‘Cause it comes straight from the wing”), configurando un registro híbrido entre la reflexión y la performance poética.

Para construir este efecto, el texto combina diversos procedimientos. En primer lugar, retoma el patrón métrico del hip hop (4/4), donde cada verso o sintagma ocupa uno o dos compases. En segundo lugar, recurre a recursos sonoros –rima, aliteración, asonancia– y retóricos –paralelismo y encabalgamiento– que sostienen la sensación de fluidez propia del *freestyle*. Se observan, por ejemplo, aliteraciones (“badness on the beat”, “madness on the street”), asonancias (“life experience”, “from the cage, from the bing where guys take the / W/rap ‘cause they ain’t gonna sing”), rimas internas y finales (“wing/sing/gym”, “phones/drones”, “recklessly/Secretary”), paralelismos sintácticos (“From the cage, from the bing”) y encabalgamientos (“I’m not saying this to expose the bro; obviously he’s / Put this out there, which I don’t condone, but you / Have to ask yourself, why would he discuss this recklessly?”).

El montaje sonoro combina voces (Ambush, George y el Secretario de Justicia), texturas auditivas (por ejemplo, los sonidos de la playa) y variaciones de tempo. El pasaje entre la canción de Ambush, el comentario de George y el audio de la declaración oficial ralentiza el ritmo narrativo. El cambio de música de fondo hacia una más pausada y meditativa acompaña la transición de la descripción al análisis de las contradicciones entre experiencia y discurso institucional.

Este entramado acústico establece un contrapunto entre el rap y la palabra política, y, a la vez, entre el discurso público y la reflexión del narrador. La contraposición evidencia las tensiones de la experiencia callejera y el lenguaje burocrático, mostrando cómo la estrategia política tiende a castigar a los sujetos de las comunidades negras antes que a comprender sus condiciones socioeconómicas: “So, the number one reason people/ take drugs in jail is because/ Money-hungry prisoners force them to. Not the fact that they’re locked in a cage,/ And they’re struggling with emotions that/ cause them to.”.

De esta forma, a lo largo del episodio, la voz de George oscila entre la conversación, la recitación poética y la argumentación crítica. Esta alternancia se

complementa, por un lado, con la composición sonora que construye escenas y subraya efectos emocionales. Por el otro, con el hecho de que George apoya sus argumentos en informes sobre el sistema penitenciario inglés –entre ellos, un reporte sobre las condiciones laborales de los guardias, un estudio de la Liga Howard y una investigación del *Runnymede Trust* y la Facultad de Derecho de la Universidad de Greenwich–, así como en su propia experiencia personal:

Puedo explicarles eso porque soy nativo de ese entorno y Ambush me recuerda a personas que amo. Así que puedo poner sus palabras en contexto y reconocer su valor social. Este tipo de análisis crítico es un hábito que adquirí estudiando literatura inglesa. Nunca se dice nada sin razón, aunque sea mentira. Así que, en lugar de dejar que la música rap nos abrume, resintiéndonos o ignorando las experiencias que estos jóvenes comentaristas comparten con nosotros, intentemos entender de dónde vienen estas historias (Mpanga, 2019, traducción propia).⁸

El narrador busca acercarse a su audiencia, modulando los juicios sobre las producciones artísticas de su comunidad y reconociendo su valor tanto sociológico como estético. Las interpelaciones al oyente y el uso de la primera persona plural promueven una identificación y un discurso abierto a la alteridad. En este sentido, resulta pertinente recordar la noción de *razón dialógica* desarrollada por Leonor Arfuch, quien destaca “[la] presencia protagónica del otro en mi enunciado aún antes que éste sea formulado (...), un vaivén dialógico, un protagonismo conjunto, una simultaneidad en el encuentro de ambas miradas” (Arfuch, 2005, p. 30).

El núcleo de este proceso de identificación se produce en la propia voz de George: en su cadencia, su registro y sus elecciones léxicas. La comunidad de hablantes encuentra en esa voz un representante que habilita una conversación y reconoce a los suyos como interlocutores válidos. Entre el sujeto real –George Mpanga– y el narrador del podcast, la voz se configura como una figura de autoridad que

⁸ I can explain that to you. because I'm native to that environment and ambush reminds me of people I love. So, I'm able to put his words in context and recognize the social value of them. This kind of critical analysis is a habit that I picked up from studying English literature. Nothing's ever said without reason, even if it's a lie.”

reflexiona desde la experiencia personal, articulando testimonio, análisis y pertenencia comunitaria.

El proceso de autfiguración de George como integrante de una comunidad “hermosa, resiliente, ignorada y traumatizada” (Mpanga, 2019) constituye uno de los pilares de su propuesta interpretativa. A partir de esa posición de pertenencia, el narrador legitima sus hipótesis y construye una polifonía sonora que busca comunicar aquello que solo el sonido puede transmitir: no únicamente el contraste entre registros de habla, sino también la distancia –social, emocional y simbólica– entre los distintos mundos discursivos de quiénes hablan.

Para cerrar, y retomando las preocupaciones iniciales en torno a las “crónicas de laboratorio”, en *Have You Heard George’s Podcast?* las voces y los sonidos asumen un papel protagónico en la creación de sentido. Su función es estimular la identificación y la imaginación del oyente, situarlo en escenas concretas y sumergirlo en atmósferas acústicas específicas. En este marco, la exploración narrativa sonora no aparece como una estrategia destinada únicamente al entretenimiento o a evitar el tedio, sino como un medio al servicio de la formulación de hipótesis interpretativas sobre la cultura. A diferencia de otros artefactos de carácter lúdico, esta experimentación busca conmover las formas tradicionales de la narración testimonial o documental, interpelando al público de manera simultáneamente intelectual y emocional, y promoviendo así un reconocimiento colectivo dentro de una comunidad diversa.

Referencias bibliográficas

Alarcón, C. (2020). La belleza está en el proceso. En O. Rincón, P. Godoy, & P. Ortín (Eds.), *#El mejor periodismo está por venir* (pp. 58-71). FES COMUNICACIÓN.

Amar Sánchez, A. M. (2008). *El relato de los hechos: Rodolfo Walsh, testimonio y escritura*. Ediciones de la Flor.

Arfuch, L. (2005). Problemáticas de la identidad. En L. Arfuch (comp.), *Identidades, sujetos y subjetividades* (pp. 21-43). Prometeo Libros.

Espinosa de los Monteros, M. J. (2020, julio 15). Jorge Carrión: “El ‘podcast’ es una criatura digital nueva”. *El País*.

https://elpais.com/elpais/2020/07/07/dias_de_vino_y_podcasts/1594108776_925850.html

Forace, V. P. (2022, mayo). Transmedia y performance: Algunas formas experimentales del periodismo narrativo del presente. *VII CONGRESO INTERNACIONAL CELEHIS DE LITERATURA ESPAÑOLA/LATINOAMERICANA/ARGENTINA*, Mar del Plata.

Forace, V. P. (2023a). ¿“La palabra ya no tiene poder”? Imposturas estético-académicas respecto de la crónica. *Simposio “Los nuevos malditos: debates sobre literatura y ética en el siglo XXI”*, Mar del Plata.

Forace, V. P. (2023b). Literatura expandida: Algunas reflexiones sobre los relatos documentales contemporáneos y el arte. En J. M. Padrón, D. Giacomelli, & M. A. García (Comps.), *Actas XIII Jornadas Internacionales/Nacionales de Historia, Arte y Política* (pp. 1043-1053). Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires.

Giordano, A. (2015). *El pensamiento de la crítica* (Epub). Beatriz Viterbo.

Lechuga Olguín, K. (2016). *El documental sonoro: Una mirada desde América Latina*. Ediciones del Jinete Insomne.

Martín-Barbero, J. (1987). *De los medios a las mediaciones: Comunicación, cultura y hegemonía*. Ediciones G. Gili.

Mpanga, G. (2019, agosto 31). *Listen closer* (No. chapter 1, episodio 1) [Broadcast]. <https://www.bbc.com/audio/play/p07mk7cx>

Mpanga, G. (2022). *Have You Read George's Podcast?* Hodder & Stoughton Ltd; Ebook.

Ortín, P. (2023). *Periodismo Dadá*. Programa de medios y comunicación de la Friedrich Ebert Stiftung para América Latina y El Caribe.

Pérez, Ó. I., Morett, M., & Flores Iborra, F. (s. f.). *Jorge Carrión y la crítica cultural de podcast* (No. 8) [Broadcast]. Recuperado 15 de agosto de 2024, de https://open.spotify.com/episode/18Fj2PrKLPEqM8aK4dmoae?si=hU2CtNo_Q0CpL-ET-plVg

Rincón, O., Godoy, P., & Ortín, P. (Eds.). (2020). *#El mejor periodismo está por venir*. FES COMUNICACIÓN.

Rodríguez Ortiz, R., & Godinez Galay, F. (2020). La contribución del género documental a proyectos de radioteatro en América Latina. En P. López-Villafranca & S. Olmedo Salar (Coords.), *El Radioteatro. Olvido, renacimiento y su consumo en otras plataformas* (pp. 47-64). Comunicación Social.

Wilson, J. (2023, octubre 16). *Georg the Poet* (No. chapter 4, Especial) [Broadcast]. <https://www.bbc.co.uk/programmes/m001rgrq>

Imágenes sonoras: experiencias y desarrollo de proyecto hacia la accesibilidad

Gómez, Ana Paula (TECC – FA – UNICEN)

Introducción

522

Desde finales de 2023, e inicios de 2024 se lleva a cabo el proyecto “Imágenes sonoras”; proyecto orientando a la integración de una propuesta sonora inclusiva, con base a los materiales de la fototeca del Club Ferro, de la ciudad de Tandil. Este proyecto pretende la integración y acercamiento de las personas ciegas y con disminución visual, a la fototeca. Así generar una adaptación más accesible y atravesar las imágenes desde otros sentidos.

Sin embargo, esta tarea lejos de terminar, nos lleva a realizar un trabajo de investigación, basado en prueba y error, como artistas. La propia reflexión sobre la construcción de nuestros proyectos no se basa simplemente en lo conocido, sino también en asumir lo que escapa a nuestro conocimiento, indagando en las diferentes posibilidades y falencias que se tienen, para llegar a un resultado tan funcional como acertado. Esto no solo en pro de cumplir con el objetivo, sino también dar espacio a las variadas percepciones, experiencias y públicos.

“A diferencia de otros campos de conocimiento, la investigación en el arte emplea métodos tanto experimentales como hermenéuticos, dirigiéndose a productos y a procesos particulares y singulares” (Borgdorff, 2010).

Tras conocer y transitar la propuesta de la fototeca, como alumna, y reflexionando sobre otras puestas artísticas luego de abordar este proyecto, entiendo que se perdía la oportunidad de conectar e invitar a otros sectores de la sociedad por falta de elementos que generen esta accesibilidad. Sin embargo, lejos de culpabilizar, creo que esta situación nos da un espacio, como generadores de proyectos, para experimentar desde la etapa inicial, diferentes protestas mayor accesibilidad.

Durante los inicios del proyecto “Imágenes Sonoras”, el acercamiento con la asociación APRONOVID, en la ciudad de Tandil, fue tanto crucial como esclarecedor, en mi perspectiva. La investigación de cuestiones cercanas al

proyecto y también de elementos que aquejan a este sector social formaron parte del proceso de toma de conciencia.

APRONOVID fue fundada en 1976 y ofrece distintas actividades y herramientas para quienes asisten, como también, funciona como un espacio de encuentro e intercambio, al cual sus miembros acuden activamente. No es solo una cuestión lúdica o social, es un espacio de contención y acompañamiento, donde quienes acuden encuentran un grupo de compañeros o amistades. Son las diferentes propuestas dentro del establecimiento, lo que impulsan a que los asistentes a la asociación exploren y re-conecten entre sí.

A través de la investigación y convivencia, se rompieron fueron rompiendo diferentes estereotipos o imaginarios, que se tenían internalizados. Referenciando a Hall (2010), la realidad está definida a favor de la clase dominante, quien también define, la “realidad vivida” de las clases subordinadas, fijando límites mentales y estructurales, acentuando la condición dominante.

Primeros intentos

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.

En consonancia con reflexiones planteadas por Fortuna (2009), sobre este giro hacia lo sonoro, no solo es una búsqueda práctica sino también problematizar el lugar marginal que lo sonoro posee en un universo prioritariamente visual, siendo los sonidos vehículos de memoria social tanto como las fotografías. Así, las fotografías se transformaron en disparadores de relatos auditivos que integraban descripciones de materiales, ambientes, texturas, voces y sonidos asociados.

Este proceso generaría una experiencia diferente a la hora de transitar la imagen, pero aun respondiendo al mismo objetivo del proyecto base (la fototeca). La foto

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.

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 específica.

Al inicio del proyecto, 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 en búsqueda de una devolución. 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. Teniendo lo sonoro como factor principal, lo secundará 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.

Continuidad

Durante 2024, el proyecto continuó, a través de la gestión de un sistema de lectura de imágenes que activará el sonido, cuando la cámara captura la imagen asociada. Y a medida que avanzaba, junto con la programación del dispositivo, llegaba más contenido y registro fotográfico, referente a la historia y eventos de Tandil (las características estampas de semana santa o diferentes registros de la historia teatral desarrollada en Tandil hace años). Además, buscando la exploración de otras propuestas y perspectivas, junto con el Proyecto de Extensión “Constelaciones vocales”, y la Secretaría de Extensión de la Facultad de Arte- UNICEN, continuaron las visitas a APRONOVID, desde otra visión, una exploración desde el Teatro y la música con descripciones, junto con la escucha activa de todas las personas que asistían, dentro de un ambiente

descontracturado.

A fines de 2024 se concluyó con la creación de 10 audio-videos, y una primera presentación al público dentro de la 3ra jornada del ciclo “Accesibilidad y Artes”.



Actividades recreativas: “Accesibilidad y Artes” APRONOVID (2024)

Esta muestra no solo representa una prueba piloto del proyecto, sino también el encuentro con testimonios y la experiencia sobre la conexión memoria-sonido. Como se plantea en el artículo de Duarte (2015) “...Estos sonidos representan eventos sonoros que están, al mismo tiempo, asociados a actividades humanas que desaparecieron con la industrialización. Las canciones no solo evocan estos sonidos, sino que describen las actividades asociadas a ellos, registrando así una especie de memoria etnográfica que es, al mismo tiempo, poética”

Tanto experiencias del teatro ciego en Apronovid como en la presentación de los audios, los testimonios sobre las fotografías, descritas con una base sonora, fueron lo más enriquecedor. El sonido del tren o desfiles en calle de la ciudad, activaban los recuerdos de los escuchas, quienes, a través de la escucha consciente, los invitaba a realizar un intercambio de memorias, cumpliendo con el objetivo inicial de la fototeca, invitar a compartir el patrimonio histórico de la ciudad. “El desciframiento de un paisaje sonoro, cualquiera sea el grado de su resolución acústica, se traduce siempre en un acto de atribución de sentido” (Fortuna 2009).

Reinvención y búsqueda de nuevas tecnologías

Con estas nuevas experiencias y devoluciones, durante 2025 se comienza a buscar una segunda etapa de avance, donde no solo se solucionen elementos que con las primeras pruebas pudimos ver. Sino que también nuevas oportunidades siguen modificando el proyecto.

El acceso e implementación de tecnología al proyecto, no solo quedó en el primer dispositivo de detección de fotografías. En una etapa inicial, se previó una guía de fotos con descripción braille para que las personas accedieron a ellas con libertad y sin ningún dispositivo invasivo al cuerpo, pero esta opción seguía sin funcionar, por lo que se debió indagar sobre otras opciones. Durante la investigación también se conocieron experiencias sobre la búsqueda de relieves en imágenes educativas.

Por esto, surgió la posibilidad de implementar la tecnología de impresión 3D. La misma consiste en escanear las fotografías, convirtiéndolas en un cuerpo tridimensional, donde se configura el grosor del relieve, y un escaldado de texturas.



Procesos de conversión de foto con gran contraste, a relieve 3D (2025)

Esta nueva opción, nos daba la posibilidad de indagar mucho más profundo en otros campos sensoriales y buscar más formas de acercar la imagen al público, sin emplear otros elementos visuales.

Sin embargo, esta opción trajo otras problemáticas, tales como que los relieves dependen de una escala de valores dentro de la imagen, por lo cual las fotografías deben ser intervenidas o el sondeo de registros fotográficos, procede a tener un nuevo filtrado.

Aún en pruebas y experimentación, se prevé este proceso con impresiones piloto donde se configure el grosor, y valores necesarios para óptimas muestras e impresión 3D.

Paralelamente el dispositivo también evolucionó. La utilización de cámara y reconocedor de imagen, que activará el audio, requiere tener control sobre la iluminación posición y escaneado de la imagen de forma correcta, una opción que si bien era funcional, dejaba algunos elementos referentes a nuestro objetivo, al azar, como por ejemplo el trayecto de guiar la fotografía a la cámara de forma acertada.

Por lo que entre intercambios, surgió la idea de un sensor de proximidad, el cual programado por distancias activaría los audios que se le carguen al dispositivo previamente, en vez de cámara, solo necesitaría un sector.



Prueba de sensor de proximidad con audios (2025)

Conclusión

El proceso de investigación desde la práctica artística concede en el investigador una oportunidad de prueba y error, además de un carácter procesual formidable para reinventar y deconstruir sobre prácticas normalizadas, en pos de una versión mejor. Este proceso no equivale a culpabilizar producciones previas, ni temer por fallar, sino tomar la problemática como punto de partida positivo, para aprender a generar propuestas asertivas en accesibilidad. El proceso de escucha, internalización sobre los espacios, preocupaciones y personas detrás de las propuestas, quienes viven el día a día, mejora el entendimiento como también nos revelan como artista, en el desarrollo de futuras obras y romper con estereotipos o borrar internalidades que impiden acceder a cuestionar estas prácticas, siendo una búsqueda tanto documental como sensible.

La tecnología de disposición actualmente también provee diferentes propuestas y herramientas que nos pueden ayudar a complementar de forma más funcional nuestras puestas, dando espacio a esta trasmedialidad dentro del arte. Y es bajo este contexto tecnológico como social, donde se debe tomar más importancia sobre una visión ampliada de la sociedad que compone nuestro alrededor, la búsqueda de una accesibilidad funcional y comprensión sensible. Pero esto solo ocurre, si se da el espacio para tener esta experimentación y formación. Durante el proceso de “Imágenes sonoras”, la búsqueda y escucha activa de los verdaderos protagonistas del día a día, fue lo primordial, procesos personales de los diferentes integrantes de APRONOVID, sus vivencias, sus devoluciones y los encuentros con proyectos similares o los diferentes colaboradores del grupo, desde sus áreas de conocimientos, son parte imprescindible de la nutrición proyectual.

Lejos de acabar, “imágenes sonoras” espera prosperar hasta llegar al objetivo inicial de un dispositivo funcional y duradero para la fototeca (ente inicial que impulsó el proyecto) pero, además, se espera que genere un aporte, aunque sea mínimo, a la búsqueda de otras propuestas sobre una accesibilidad funcional. Reflexionar sobre nuestros consumos o elementos que damos por hecho, y ver cómo afectan o ejercen presión sobre otras personas alrededor, como las personas con discapacidad, para pensar, buscar y encontrar alternativas que

funcionen y generen un espacio mucho más inclusivo, tanto dentro como fuera del arte.

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_a_decuado_en_temas_de_discapacidad.pdf

Borgdorff, H. (2010). El debate sobre la investigación en las artes. *CAIRON*.

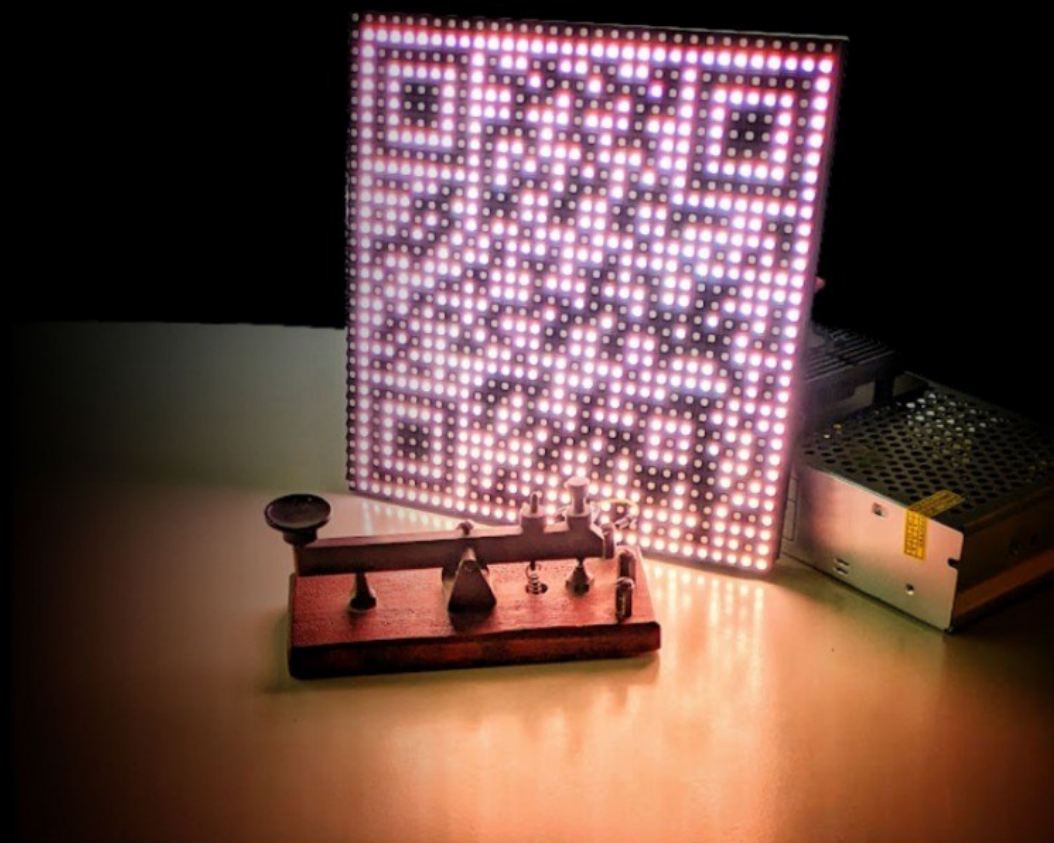
Duarte , A. J. (2015). El paisaje cantado como repositorio de la memoria y potenciador de nuevos paisajes: el caso de música raíz al Sul de Minas. *El oído Pensante*, 3(1). Recuperado a partir de <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/oidopensante/article/view/7452>

Fortuna, C. (2009). La ciudad de los sonidos. Una heurística de la sensibilidad en los paisajes urbanos contemporáneos. *Cuadernos De antropología Social*, (30), 39-58. <https://doi.org/10.34096/cas.i30.2775>

Hall, S. (2010). Sin garantías. Trayectorias y problemáticas en estudios culturales. Envió editores.

XV JORNADAS
INTERNACIONALES/ NACIONALES
DE HISTORIA, ARTE Y POLÍTICA

MESA 6



Del cuarto propio al patrimonio público: el coleccionismo silencioso de Mercedes Santamarina

Bogliolo, Bernarda (CID/UNICEN)
Macario, María Teresa (CID/UNICEN)

531

Mercedes Santamarina Gastañaga (o Gaztañaga, según algunas fuentes) nació un 18 de junio de 1896 en Buenos Aires. Fue la sexta hija de Ramón Santamarina II y María Sebastiana de Gastañaga, nieta de Ramón Santamarina I. Perteneció a una familia de élite terrateniente consolidada durante la modernización argentina. Vivió a la sombra de los hombres de su familia, de su destacado tío Antonio Santamarina, pero aun así antes de morir, se encargó de que su colección de arte privado perteneciera al patrimonio público.

Para reconstruir la vida de nuestra protagonista, nos encontramos con pocas fuentes sobre su vida, datos que no se han logrado chequear y algunas lagunas cronológicas. Pero se sabe que vivió entre Buenos Aires y París en su juventud, con alguna visita a Estados Unidos en los años 40, y parte de su vejez en Tandil. No se casó ni tuvo hijos, pero se asume que tuvo un estrecho vínculo con alguno de sus sobrinos: al hijo de su hermana María Elena con Emilio Juan de Alvear, Jorge de Alvear Santamarina, le legó la estancia La Pola de Tandil, hoy hotel rural.

Tanto su vida como su muerte estuvieron rodeadas de hermetismo y reserva: no se conocen las causas de su muerte, sucedida el 23 de mayo de 1972 en Buenos Aires, a los 75 años.

Pero más que por su vida o por su muerte, a Mercedes se la recuerda por su colección de arte. En sus numerosas estadías en París adquirió un número nada despreciable de obras de arte, mobiliario y objetos de colección, que son de público acceso gracias a sus dos (o quizás tres) grandes donaciones. En algunas fuentes se detalla una primera donación al Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires (MNBA) en el año 1960, aunque otras fuentes no lo confirman y no hay registro del patrimonio donado. Pero sí se sabe que, en diciembre de 1970, bajo régimen dictatorial, realiza una donación al MNBA. La donación es aceptada por Diana Levillier, primera mujer en ocupar el puesto de Subsecretaria de Cultura en el Ministerio de Cultura y Educación, Roberto Levingston, presidente

de facto, y Samuel Oliver, Director del MNBA. Y en noviembre del año siguiente, dona gran parte de su patrimonio al Museo Municipal de Bellas Artes de Tandil (MUMBAT) que estaba bajo la dirección de Ernesto Valor y Ricardo O. Stoodart quien ocupaba la intendencia.

Ambos Museos hoy cuentan con una sala exclusiva para la exhibición de sus colecciones, puesto que fue así como ella lo solicitó: un espacio que lleve su nombre y apellido, en donde se expongan de manera permanente las adquisiciones que había ido coleccionando a lo largo de su vida.

A pesar del misterio que rodea su vida, podemos confirmar algunos datos concretos y reconstruir una escueta biografía: en 1909, con tan sólo trece años muere su padre Ramón II y ella queda a cargo de su madre. En 1921, con 25 años, la retrata en París su amigo y pintor, Philip Alexius de Laszlo. Sabemos que entre 1924 y 1937 adquirió en París, principalmente en la Galería George Petit, la mayor parte de su colección. En 1932 intentó comprar un Picasso en París, y unos años antes un retrato de Oscar Wilde de la mano de Toulouse Lautrec, pero la compra se vio frustrada. En enero de 1933 y de 1934, el MNBA realiza dos exposiciones de repercusión internacional, sobre la Escuela Francesa del siglo XIX y XX la primera y de Rodin la segunda. Mercedes presta obra de su colección privada para exhibirse en las salas del Museo, y en 1934 participó de la segunda reunión de la recientemente fundada Asociación de Amigos del Museo de Bellas Artes. Existen registros que vivió en Buenos Aires junto con su madre y su hermana hasta, por lo menos, 1946. Una de sus obras más importantes, *Deux danseuses jaunes et roses* de Degás, la compró en 1941 en Nueva York al coleccionista francés Paul Rosenber, exiliado del nazismo. En 1946 (año en que J. D. Perón asume la presidencia) muere su madre y Mercedes realiza la primera gran subasta, a sus 50 años. Entre el 20 y el 23 de septiembre en el Hotel de Cuentas Ungaro y Barbará, Buenos Aires, se exhiben 285 piezas, entre óleos, acuarelas, muebles, porcelanas, objetos de arte decorativo, alfombras y telas, y alhajas. Entre el 25 y el 27 se subastan. Ocho años después, en septiembre de 1954, se realiza otra gran subasta, en este caso en la Casa de Subastas Guaraglia, Buenos Aires. En junio de 1959, bajo la dirección de Jorge Romero Brest, se realiza la exposición "Colección Mercedes Santamarina", que exhibe el resultado de una

vida de adquisiciones artísticas. En el catálogo, Romero Brest destaca la deuda que ha contraído el Museo y la sociedad con la coleccionista por ceder su colección para la exposición pública, que consistió en 29 pinturas, 9 esculturas y 33 objetos, entre muebles, piezas chinas, y demás objetos artísticos como vasos y jarras, pequeñas estatuillas y relojes.

Los registros de su vida se silencian hasta 1970, (no hay más menciones de su donación de 1960 más que en la página web del MNBA) cuando sucede la mencionada donación al Museo Nacional en Buenos Aires, registrada en una foto con el presidente de facto. En 1971 sucede la segunda donación al Museo de Tandil, y en 1972, en Buenos Aires, muere. El Diario Nueva Era publica una corta necrológica, encabezada por un recorte de su retrato más famoso, el de Lazlo, que aún cuelga en las paredes del MUMBAT desde la inauguración de su sala, exactamente un año después de su muerte, el 24 de mayo de 1973.

Esta reconstrucción de su vida y de su obra, implicó la consulta de números y disparatadas fuentes, ya que no existe un texto que recoja de forma ordenada y pormenorizada sus compras, sus viajes y sus gustos. Muchas menciones a su práctica coleccionista son escuetas, y anexada al accionar de su tío Antonio. Navarro & Tedín, sin embargo, recogen una entrevista realizada a Mercedes del archivo de Lucrecia Oliveira Cezar, coleccionista de arte, hacia 1971, y es el único registro que pudimos hallar de su propia voz. Marcelo Pacheco en su libro *Coleccionismo de arte en Buenos Aires 1924–1942*, le dedica un apartado exclusivo.

Un dato a destacar es el robo de las obras de arte que sufrió la colección Mercedes Santamarina el 26 de diciembre de 1980 en el Museo Nacional de Bellas Artes, en la ciudad de Buenos Aires. Un grupo de ladrones ingresaron al museo a través del techo en plena dictadura militar y sustrajeron 16 pinturas de la colección, pertenecientes a artistas como Renoir, Gauguin, Cézanne, además de objetos valiosos de porcelana y jade. El caso nunca fue resuelto y la dictadura utilizó la tortura y detenciones ilegales. A medida que pasaba el tiempo, se pudieron recuperar tres pinturas en el año 2005, el resto de las obras sigue siendo un misterio.

Otro dato que vale la pena mencionar, es que la sala del MUMBAT sufrió dos modificaciones: una en 2002, coincidiendo con el aniversario número sesenta y

cinco del Museo, donde se le quitó el nombre a la sala, y pasó a denominarse simplemente “Sala Santamarina”. Sin embargo, en 2019, la sala volvió a modificarse, donde se pintaron las paredes color borraño que aún conserva, y se restituyó el nombre de la donante.

Ahora bien, con toda esta información de su vida, nos proponemos ir más allá de una recopilación biográfica y preguntarnos por la motivación de Mercedes por coleccionar: se sabe que la práctica coleccionista era una moda entre las familias de la elite porteña, y una marca de estatus. ¿Mercedes coleccionaba siguiendo una costumbre familiar, repetía modas de la sociedad? Las menciones que encontramos sobre su colección, mencionan *al ambiente artístico* que construía en sus casas, donde convivían obras de impresionistas franceses del siglo XIX, con un bahut Luis XVI, se servía la comida en un plato de porcelana de limoges de la marca Mapping y Webb, y el té en una tetera china de la dinastía Kien-Long; y la mesa de laca china del siglo XVIII se apoyaba sobre una alfombra persa del siglo XVI. ¿Acaso Mercedes compraba guiada bajo pulsión decoradora, y simplemente compraba lo que *le gustaba*? ¿O quizás, a la luz de las donaciones que hace generosamente hacia el final de su vida, y teniendo en cuenta la exigencia de que su colección se exhiba en una sala exclusiva bajo su nombre, Mercedes quiso trascender en el tiempo, escapando de las exigencias asignadas a las mujeres de su tiempo y a los roles de género predispuestos?

Práctica de época y rol de género

Contextualizar a Mercedes Santamarina desde la perspectiva de su época y de su posición social y económica coincide con la práctica del coleccionismo, una actividad recurrente entre las mujeres de la clase alta argentina. Debido a la riqueza de estas élites, a comienzos del siglo XX se volvieron cada vez más frecuentes los viajes a Europa, los cuales les brindaba la posibilidad de relacionarse directamente con las élites europeas y conocer su cultura, especialmente la de Francia e Inglaterra. En este contexto, el coleccionismo les permitía embellecer sus residencias con objetos y muebles de alto valor simbólico y económico - como mesas, sillones, relojes-, reforzando así su estatus social. Esta práctica era habitual entre familias acomodadas, que adoptan estilos

de vida y consumos culturales europeos considerados sofisticados, con el fin de diferenciarse del resto de la sociedad argentina.

Cabe señalar, además, que la familia Santamarina tuvo una participación destacada en el ámbito del coleccionismo, particularmente, Antonio Santamarina (1880- 1974) quien donó una valiosa colección de arte argentino y europeo a los museos.

“Es en este contexto social y familiar que Mercedes desarrolla su interés por las artes e inicia su práctica de coleccionar. Con los años, y con varios viajes a París donde realizó la mayor parte de sus adquisiciones, Mercedes Santamarina también conformó una importante colección y tuvo una participación destacada en la conformación de acervos públicos, aunque su figura quedó opacada o más bien solapada a la de los personajes masculinos de su familia” (De Francesco, 2023, p. 2)

Mercedes Santamarina provenía de una familia acaudalada y respetada dentro de la sociedad tandilense. Su entorno familiar estaba vinculado tanto al ámbito empresarial como a la política nacional argentina. En este contexto, vivió a la sombra de las figuras masculinas de su entorno, y su labor como coleccionista quedó anexada a la de su tío Antonio Santamarina.

A lo largo de su vida, Mercedes Santamarina se dedicó a viajar y a adquirir piezas artísticas de gran valor histórico con las que decoraba sus propiedades. Sin embargo, su práctica coleccionista no se limitó a lo ornamental. Debido a que el rol asignado a las mujeres de su época se encontraba fuertemente ligado a la maternidad y a la vida doméstica, ella se destacó por tomar decisiones autónomas que desafiaban los mandatos tradicionales de género. Por un lado, no contrajo matrimonio ni tuvo hijos, y por el otro, desarrolló una identidad individual a través del coleccionismo ejerciendo el control sobre su acervo y usos. No se conformaba con que las piezas adquiridas permanecieran únicamente en el ámbito privado. Por el contrario, a través de subastas, préstamos y donaciones al patrimonio público, buscaba revalorizar su participación en el ámbito institucional, particularmente en los museos. Asimismo, dejó por escrito las condiciones que regulaban estas contribuciones, lo cual refuerza la idea de una acción deliberada y consciente.

Ante esto nos preguntamos: ¿Mercedes Santamarina coleccionaba simplemente porque era una práctica acorde a su posición social y a su rol como mujer de la clase alta argentina?; ¿Tenía una afición por formar una colección propia, con su nombre, para trascender en el tiempo, escapando a las exigencias asignadas a su género?

Una domesticidad artística

Como ya mencionamos, hay pocas fuentes directas sobre Mercedes Santamarina. Y en algunas de ellas, se puede destacar un aspecto específico de su colección: la exhibición doméstica. Siguiendo un orden cronológico, estudiaremos algunos textos para rescatar este aspecto de su coleccionismo.

En el boletín del Museo Nacional de Bellas Artes de junio de 1934, hay un apartado titulado *Colección Mercedes Santamarina*. Allí, además de publicar un borrador del retrato de Lazlo, Atilio Chiappori (1934), coleccionista, gestor cultural y en ese momento director del Museo, destaca “el fino y seguro gusto que generalmente distingue a las damas de nuestra sociedad” que “se ha acentuado en las predilecciones artísticas de la Srita Mercedes Santamarina”. Continúa: “Gracias a ella reúne en la suntuosa intimidad de su residencia [...] Y todo eso dispuesto, con la sencillez de las cosas familiares, sin el menor prurito de clasificación magistral, en su “cuarto” — como ella dice — o en las salitas densas de influjo espiritual” (p. 8)

En 1946, sucediendo la primera gran subasta, tenemos dos fuentes que nos hablan de esta intención de Mercedes de disponer sus adquisiciones de una forma particular. En el Boletín del Museo de Arte Decorativo de Buenos Aires, su primera publicación, dedica un apartado a “La venta de la Colección Mercedes Santamarina”. Allí el autor (1946) escribe: “La venta de la colección Mercedes Santamarina adquiere entre nosotros especial trascendencia, [...] por el sentido estético que la ha distinguido. Y continúa: “La primera colección de la señorita de Santamarina [...] sobre un fondo de seda azul pastel del siglo XVIII, tendido a lo largo de una pequeña habitación, una perfecta “distribución” de elementos, reunía una colección en “azul”. Efectivamente, era el conjunto todo una verdadera sinfonía en azul” (p. 2)

Jorge Romero Brest (1959), en el catálogo de la Exposición de la Colección Mercedes Santamarina menciona que las obras de Mercedes constituyen el “ajuar artístico de su residencia” y que “no hay en ella una sola obra que no sea de alta calidad [...] configuran un todo armonioso”. También agradece a la coleccionista, quien ha tenido la generosidad de prestar sus obras al Museo y por “desprenderse por un tiempo de lo que constituye el ámbito espiritual de su casa”. (p. 2)

Finalmente, Marcelo Pacheco (2013) destaca este carácter escenográfico de la disposición de las adquisiciones en sus residencias. Para Mercedes, las pinturas, los muebles y los objetos debían conformar un conjunto, de ahí su preferencia para la compra de pinturas de pequeño formato. La modestia de ciertas compras responde al diálogo que éstas podían establecer con el resto de su colección. Explica el autor:

La sutileza que distinguía su conjunto estaba dada por la potencia individual de algunos de los consumos y el efecto que provocaban otros en los arreglos de los ambientes. Cuando la selección recaía sobre cuadros o esculturas como voces mandantes, las obras elegidas exhibían dentro del campo de las bellas artes las mejores disposiciones para disputar en el terreno del coleccionismo; cuando las bellas artes eran pensadas como toques sutiles dentro de reuniones definidas por muebles, adornos y destellos orientales, los óleos y esculturas eran tímidos (Pacheco, 2007, p. 89)

Para Pacheco, la mirada del conjunto fue la punta de flecha, la motivación para la compra o no de determinado bien. Y lo que diferenciaba su práctica coleccionista, era el reconocimiento de una obra dialoguista, menor, cuyo esplendor nacía en el conjunto, y cuándo una obra cargaba todo su peso, como aquellas bailarinas de Degás o el paisaje de Monet. Estas ambientaciones únicas que lograba construir Mercedes, que Pacheco denomina *narraciones visuales*, diferencian su conjunto, y guiaba las compras que hacía durante sus paseos matutinos por los talleres de París en los años 20 y 30.

Ella misma explica (2007): “No, yo compraba, no sabía que estaba haciendo una colección. Al cabo de los años, depende del sentido que a uno lo haya guiado en las compras, el conjunto resulta una colección, o un agrupamiento de objetos heterogéneos” Y continúa:

Todas las obras las compré en París, salvo el gran Degas. Salía a recorrer anticuarios y *marchands* todas las mañanas. Cuando veía una obra la sentía aquí, (y se golpeaba el pecho con la mano) era porque me atraía, me llamaba y era la pieza que tenía que comprar. Es claro que uno también se equivoca, pero se aprende a no equivocarse. Recuerdo que un poco antes de la guerra, viviendo yo en París, pedía que se embarcaran y enviaran mis cuadros a Buenos Aires, pero pasaban los días y los cuadros seguían colgados en las habitaciones, yo estaba tan preocupada que a la noche tenía pesadillas, soñaba que los embalajes al ser desembarcados en la aduana, caían de punta y se astillaban y las telas de los cuadros se arrugaban como un plegado y la pintura se caía como un polvo. Es claro que los cuadros con los que soñaba después resultaron los de menor valor e interés, ya el subconsciente anunciaba la calidad de la pintura, después he descubierto que la pintura buena debe ser elástica, lo que no es elástico se reduce en polvo (Navarro & Tedín, 2007, p. 134)

A la luz de estas indagaciones, podemos destacar la visión del conjunto de Mercedes y cómo la ambientación en sus residencias fue un factor clave para sus adquisiciones parisinas.

Conclusiones

Pacheco (2013) escribe: “El marco de análisis de la colección de Mercedes Santamarina necesita resguardar sus piezas menores, no desde el gusto “preciosista” femenino, sino arriesgando una doble inscripción sobre sus preferencias: en las disposiciones singulares de las piezas y en sus cualidades para crear un todo en armonía” (p. 89)

Este trabajo se vio motivado por esta idea que plantea Pacheco: estudiar la práctica coleccionista de Mercedes Santamarina más allá de los roles de género, de las costumbres de la época y entender las razones particulares por las que Mercedes constituyó una acervo artístico que, en su esplendor, puede haber reunido más de 500 piezas entre cuadros, muebles y objetos de arte decorativo. Se desconocen las razones concretas de sus apropiaciones, no nos han llegado los motivos relatados por la protagonista, por lo que no podemos más que hacer conjeturas y suposiciones. Pero, a la luz de las investigaciones que han construido este artículo, podemos arriesgar algunas hipótesis: Mercedes, condicionada por

el estilo de época, en una posición de independencia económica y guiada por esas “corazonadas” que describe, compraba buscando construir un conjunto, un *cuarto propio* (al mejor estilo Woolf) con denso influjo espiritual, con una impronta única y personal, que bien supo destacar Chiappori

Tanto Chiappori como Romero Brest, en sus roles de directores del MNBA, agradecieron oportunamente la generosidad de Mercedes y destacan la falta de vanidad, que parecían describir a sus colegas, prestando sus obras las exhibiciones y gestionando a otros coleccionistas hagan lo mismo. Deuda que aún tenemos con ella, y que contrajimos a través de sus dos donaciones al patrimonio público del MNBA y del MUMBAT. Teniendo en cuenta la cercanía de las donaciones con su fallecimiento, podemos suponer que Mercedes sabía de su final, y quiso asegurarse de que parte de sus adquisiciones fueran patrimonio de todos: sello de garantía de su altruismo

Fuentes bibliográficas

Barrancos, D. (2010). *Mujeres de la sociedad argentina: una historia de cinco siglos*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana. Cáceres Freyre, J. (1978). *Diana Levillier 1929–1975*. Buenos Aires: Levillier.

Chiappori, A. C. (1934, junio). Galerías privadas. Colección Mercedes Santamarina. *Boletín del Museo Nacional de Bellas Artes*, 1(1).

De Francesco, L. (2023). *Aproximaciones al consumo de arte asiático en Buenos Aires desde una perspectiva de género: el caso de la colección Mercedes Santamarina en el Museo de Bellas Artes de Tandil*. Workshop del Grupo de Estudio de Arte, Género y Diversidades, Centro de Investigaciones en Arte y Patrimonio (CIAP-CONICET), Universidad Nacional de San Martín.

Diario Nueva Era. (1972, mayo 23). Necrológicas. Tandil.

Hotel de Ventas Ungaro y Barbará. (1946). *Catálogo de la subasta*. Buenos Aires.

Irurzun, J. (2012). Trascendencia de un legado patrimonial: la colección “Mercedes Santamarina” del Museo Municipal de Bellas Artes Tandil (MUMBAT). *Revista Electrónica de Fuentes y Archivos*, 3(3), 312–316.

Losada, L. (2009). *Historia de las elites en Argentina: desde la conquista hasta el surgimiento del peronismo*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.

Museo Nacional de Arte Decorativo. (1946). *Boletín del Museo de Arte Decorativo*, 1(1).

Navarro, A., & Tedín, T. (2007). *Lucrecia De Oliveira Cézar y el coleccionismo de arte en Argentina*. Buenos Aires: Fadam.

Pacheco, M. E. (2013). *Coleccionismo de arte en Buenos Aires 1924–1942*. Buenos Aires: El Ateneo.

Subiela Salvo, I. (2024). *Golpe en el museo*. Buenos Aires: Planeta.

Experiencias estéticas *en línea*: de la presencia a la telepresencia

Dimarco, Amparo (UNMdP)

Introducción

541

Autores como Martin Seel y Walter Benjamin han situado la presencia ante una determinada materialidad de la obra como rasgo esencial para comprender nuestras experiencias estéticas. Sin embargo, en la actualidad, la digitalización masiva y la difusión de objetos artísticos a través de espacios virtuales han transformado radicalmente las condiciones en que nos relacionamos con el arte. La imagen contemporánea, caracterizada por su efimeridad y deslocalización, nos invita a repensar cómo interactuamos con los objetos estéticos en un mundo dominado por pantallas y flujos constantes de datos.

De este modo, en el presente trabajo indagaremos la transición de la presencia a la telepresencia, interrogándonos sobre la forma y la posibilidad de las experiencias estéticas ante los objetos artísticos que circulan en la red. Para ello, comenzaremos caracterizando la experiencia estética según Martin Seel, analizaremos los cambios que ha experimentado la imagen en su tránsito de lo mecánico a lo digital. Y finalmente, indagaremos en las nuevas condiciones de experiencias que instaaura la virtualidad.

Presencia: el aquí y ahora de la obra de arte.

En su obra "Estética del aparecer" (2011), Martin Seel define la experiencia estética como una inmersión en el presente en la que dirigimos nuestra atención tanto al objeto como a nuestra propia presencia. Según el autor, la imaginación estética surge cuando nos demoramos en la contemplación, saliendo al encuentro en una atención que constituye un fin en sí misma. El acto de atender a esta presencia implica una condición temporal especial: nos tomamos tiempo para el instante, dejando de lado aquello que podemos alcanzar mediante el conocimiento o la acción práctica. Esta experiencia, por lo tanto, nos permite tomar conciencia de un *aquí y ahora*, en el que nos sumergimos en un encuentro pleno con la sensibilidad y nos encontramos en el acto de oír, de ver y de tocar.

Este "demorarse" ante la particularidad sensible de algo va acompañado de un *sentirse-a-sí-mismo-estando presente*, que constituye un elemento esencial de la experiencia estética. La atención estética dirigida al aparecer de las cosas es, así, simultáneamente una atención hacia nosotros mismos: atención al aquí y ahora. No podemos atender al presente de un objeto sin devenir conscientes de nuestro propio presente.

El célebre texto de Walter Benjamin, "La obra de arte en la era de la reproducibilidad técnica" (2009), señalaba en los primeros años del siglo pasado profundas modificaciones en el arte por la aparición de nuevas tecnologías de comunicación y difusión. En tanto que el aura de una obra estaba vinculada a su aquí y ahora irrepetibles; la reproducción técnica se traducía en una pérdida del aura, lo que modificó significativamente la relación entre el espectador y la obra, haciendo del arte un fenómeno accesible y democratizado, pero también más superficial.

Ahora bien, se resalta con estos autores como la materialidad y la singularidad de las obras eran esenciales para la experiencia ante una obra de arte. En la actualidad, la digitalización y la difusión masiva de objetos estéticos ponen en juego esta materialidad y singularidad de la obra, lo que va a abrir una serie de interrogantes sobre la forma de estas experiencias estéticas en este contexto en que el arte está profundamente mediatizado y que no parece dar lugar a esta presencia que exigía la experiencia estética, no da el lugar para el aquí y ahora que esta exigía.

En este sentido, si comprendemos a la experiencia estética en términos de Seel, como una atención a la plenitud fenoménica sensible del aparecer, lo que se cuestiona es si este aparecer puede darse también en un espacio virtual y como lo hace. En otras palabras, ¿Bajo qué condiciones se dan las experiencias estéticas en estos entornos virtuales? Responder esta cuestión requiere analizar las características particulares de estos entornos, así como las cualidades de la imagen contemporánea y que experiencias suscitan en los espectadores. Un punto de partida para esta indagación es observar los cambios que ha experimentado la imagen en los últimos años, marcada por su tránsito de lo podríamos denominar lo mecánico a lo digital.

Revolución digital: hacia la desmaterialización masiva.

El análisis de José Luis Brea (2007) sobre la evolución de las imágenes tradicionales y cinematográficas resulta esclarecedor en este sentido. 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.

543

En primer lugar, Brea caracteriza a la imagen tradicional ligada a un medio físico, lo que le otorgaba un carácter particular. Esta “inalterabilidad” de las imágenes, este ser permanentemente idénticas a sí misma, influye en la manera en que el/la espectador/a se relaciona con ella. La presencia material de la imagen genera una interacción directa y concreta, en la que el/la espectador/a debe situarse frente al objeto en un tiempo y espacio específicos para poder contemplarlo. 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. Las imágenes clásicas nos traen una promesa de eternidad que no vamos a encontrar en la posterior imagen digital. Además de su promesa de permanencia, prometen individualidad, singularidad, lo que les otorga una potencia simbólica específica.

En un segundo momento en la historia de la imagen nos encontramos con la imagen fílmica, en la que comienza a degradarse su adhesión al soporte y la comprendemos flotando sobre superficies. “La imagen se hará en virtud de ello imagen-tiempo, testimonio de pasajereidad y efimeridad” (Brea, 2007, p. 25). El carácter de esta imagen no es singular sino reproducible, capaz de adherirse a múltiples pantallas.

Con el advenimiento de la era digital, la relación de la imagen con su soporte se transformó completamente, 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 marco o soporte físico, se convirtió en la ventana a un espacio virtual en constante mutación, donde circulan y se multiplican las imágenes.

Martin Seel describe este mismo hecho: “Mientras que la imagen tradicional se adhiere inextricablemente a la imagen-objeto en la que se vuelve visible, la imagen digital es independiente de la pantalla específica en la que aparece” (Seel, 2019, p.

4). En esta línea, Seel argumenta que el medio de una obra digital no está ligado a la presencia sensible de un material, por lo que la imagen puede experimentar una transformación en cada una de sus realizaciones. En este sentido, una obra codificada de modo digital tiene una constitución muy diferente a la de una obra convencional. Es importante distinguir aquí entre las obras digitalizadas -aquellas que fueron creadas en un soporte físico y luego convertidas a formato digital- y las obras digitales o nativas digitales, concebidas desde el inicio para ser producidas, distribuidas y experimentadas en espacios virtuales. A diferencia de una obra convencional, una codificada de modo digital presenta una constitución muy diferente: no remite a un original físico, sino que existe como un conjunto de datos susceptibles de múltiples actualizaciones, según el dispositivo o el entorno en que se proyecte.

En suma, el pasaje de las imágenes tradicionales a las digitales, más allá de constituir una transformación técnica, implica un verdadero giro en nuestra relación con lo simbólico. La digitalización masiva de nuestras prácticas artísticas no sólo ha redefinido los modos de producir y acceder a las obras, sino que ha alterado la experiencia misma del arte, desplazando de un marco material, estable y singular hacia un espacio virtual, fluido y multiforme, donde estas prácticas confluyen con todo tipo de imágenes e interacciones. Ahora bien, la condición de las imágenes en ese contexto nos enfrenta a preguntarnos acerca de los modos en que estas circulan y se multiplican, y, en ese sentido, cómo nos afectan los objetos artísticos digitalizados.

Experiencia online: consideraciones sobre la telepresencia.

Bajo esta pregunta, los aportes de Jose Luis Brea (2007) también pueden resultarnos interesantes. El autor sostiene que 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. La circulación de la imagen digital está marcada por su ubicuidad, por lo que no tiene un punto fijo en el espacio físico en el que nos encontramos y aparece, más bien, simultáneamente en una multiplicidad de pantallas.

El condicionamiento de una coordenadas concretas, de un aquí y ahora ya no rige para este tipo de imágenes, en cambio, 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. El autor 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. El/la espectador/a no se enfrenta a un objeto permanente que puede ser contemplado indefinidamente, sino a una serie de destellos visuales que aparecen y desaparecen generando una economía de la memoria distinta. La imagen ya no espera ser contemplada, sino que compite por la atención en un entorno saturado de estímulos, especialmente en las redes sociales. Plataformas como Instagram imponen una lógica de consumo rápido, donde las imágenes ya no se ofrecen para ser comprendidas, sino para ser vistas y descartadas de inmediato, en una secuencia ininterrumpida que desalienta el detenimiento y la reflexión.

Este carácter temporal efímero de la imagen va acompañado de una deslocalización espacial, lo cual implica que la imagen no tiene un lugar propio, no acontece en ningún lugar, sino que se manifiesta de forma ubicua, habitando una multiplicidad de espacios. Este desanclaje no es solo espacial, sino también histórico, en el sentido de que aparece desconectada de su origen, sin un marco temporal o narrativo que la sitúe. En este punto, la circulación digital produce una especie de presente absoluto en que todo aparece como simultáneo y descontextualizado, desdibujando diferentes características históricas, culturales o geográficas entre las imágenes.

En este contexto, la imagen digital pierde definitivamente el aura que Benjamin asociaba a la percepción de una distancia, a una remisión de origen, a las coordenadas de un aquí y un ahora determinados. Sin embargo, emerge una nueva forma de obra que se configura en el acto de su difusión pública. Brea destaca que esta característica –la de ser una obra cuya existencia depende de su difusión– implica una transformación radical en las formas contemporáneas de experimentar lo artístico. La imagen digital redefine nuestra relación con el arte,

llevándonos a repensar sus modos de existencia y los vínculos que establece con el espectador/a.

Para definir estos vínculos, Brea (2009) identifica a la participación y a la presencia como dos rasgos esenciales del arte en la red. La participación, en este contexto, se manifiesta a través de la interacción activa del espectador/a, cuya experiencia se configura no sólo como recepción, sino como co-creación. No podemos pensar en navegar por la red sin nuestra intervención constante: el teclado, la pantalla táctil o el cursor son herramientas que nos permiten habitar y, simultáneamente, construir este espacio virtual, que es moldeado continuamente por nuestras acciones.

La presencia, por su parte, no puede ser entendida en los términos espaciales tradicionales, donde estar presente implicaba compartir un espacio físico con una obra única, en su "aquí y ahora" concretos. En los entornos digitales, la presencia se redefine debido a la deslocalización de las imágenes, distribuidas en múltiples lugares y accesibles desde cualquier punto. Sin embargo, como señala Brea, esta transformación no implica la desaparición de la presencia, sino su reconfiguración en forma de *telepresencia*. Este nuevo modo permite que personas en diferentes espacios físicos compartan y se comuniquen en un tiempo simultáneo. La experiencia de la obra digital abandona, por tanto, la exigencia presencial, validando en su lugar, está telepresencia, que no requiere compartir un lugar, sino un tiempo: un estar "en línea" en un presente compartido.

La telepresencia y la co-creación del espectador en los espacios virtuales son un reflejo de los cambios que experimenta nuestra percepción sensible en los entornos digitales, influyendo en la manera en que experimentamos estéticamente.

Breves líneas finales.

En conclusión, la experiencia estética en los entornos digitales es posible bajo las propias condiciones de la digitalidad. La efimeridad, la deslocalización y la ubicuidad de las imágenes contemporáneas configuran nuevas visualidades en las que la percepción se despliega en una espacialidad mixta que entrelaza lo

virtual y lo físico. En este contexto, la experiencia estética se redefine: ya no depende de la presencia física ante un objeto único, sino de una atención mediada por pantallas, marcada por la simultaneidad y la participación activa del espectador.

Lejos de limitar lo estético, las tecnologías digitales amplían sus posibilidades, generando libertades representacionales inéditas. De este modo, los entornos digitales no solo transforman nuestra sensibilidad, sino que renuevan nuestra relación con el arte, demostrando que la sensibilidad estética evoluciona con cada avance tecnológico.

Referencias Bibliográficas

Benjamin, W. (2009) “La obra de arte en la era de la reproductibilidad técnica” en *Estética y política*. Buenos Aires: Las Cuarenta.

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.

_____. (2009) *La era postmedia. Acción comunicativa, prácticas (post)artísticas y dispositivos neomediales*. Licencia Creative Commons: creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/es/

Seel, M. (2019) “Antes de la apariencia está el aparecer. Consideraciones sobre una estética de los medios”, en revista *Avatares de la comunicación y la cultura*, UBA, N°18.

Justicia y soberanía en los *Trabajos y días* de Hesíodo

Fernández de Azcárate, Martín (UNMDP)

Introducción

548

En los *Trabajos y días* de Hesíodo se construye un interlocutor, encarnado en la figura de Perses, al que se le transmiten una serie de leyes no escritas relativas a la conducta humana, propias de un mundo caracterizado por la soberanía de Zeus. A su vez, el dios se configura como garante de justicia en el plano humano, objeto principal del texto. En este marco, el rol de los reyes es puesto en tensión sobre todo a partir de dos aspectos. Por un lado, a partir de la injusticia denunciada por el sujeto de la enunciación en su litigio contra Perses. Por otro, en la exhortación que se les hace en los vv. 263-264 a sostener una conducta recta. El presente trabajo, entonces, apunta a examinar las figuraciones de la soberanía presentes en *Trabajos y días* y su relación con la concepción de la justicia allí delineada. Para ello, el foco estará puesto en el proemio (vv. 1-10), la fábula del halcón y el ruiseñor (vv. 202-212) y la serie de exhortaciones que tienen lugar en 213-274, entre las cuales adquiere especial relevancia la presentación de Díke como encarnación de la justicia.

Figuraciones del orden justo en el proemio (1-10)

El proemio de *Trabajos y Días*, de diez versos de extensión, comienza con una invocación a las Musas y su mayor parte está conformada por un himno a Zeus:

μοῦσαι Πιερίθην ἀοιδῆσιν κλείουσαι
δεῦτε, Δί' ἐννέπετε, σφέτερον πατέρ' ὑμνείουσαι:
ὄν τε διὰ βροτοὶ ἄνδρες ὁμῶς ἄφατοί τε φατοί τε,
ῥητοὶ τ' ἄρρητοί τε Διὸς μέγαλοιο ἔκητι.
ῥέα μὲν γὰρ βριάει, ῥέα δὲ βριάοντα χαλέπτει,
ῥεῖα δ' ἀρίζηλον μινύθει καὶ ἄδηλον ἀέξει,
ῥεῖα δέ τ' ἰθύνει σκολιὸν καὶ ἀγήνορα κάρφει
Ζεὺς ὑψιβρεμέτης, ὃς ὑπέρτατα δώματα ναίει.

κλῦθι ἰδὼν αἰῶν τε, δίκη δ' ἴθυνε θέμιστας

τύνη: ἐγὼ δέ κε, Πέρση, ἐτήτυμα μυθησαίμην

Musas de la Pieria que dan honor con el canto, vengan aquí, hablen de Zeus, su padre, y célebrenlo con himnos. A través de él los hombres mortales son igualmente desconocidos y conocidos, famosos y anónimos, por medio de la voluntad de Zeus. Zeus de elevado trueno que habita altas moradas con facilidad fortalece y oprime al fuerte, con facilidad reduce al conspicuo y engrandece al ignoto, con facilidad endereza al torcido y marchita al orgulloso. Atendé mirando y escuchando, vos, enderezá con justicia las sentencias; yo voy a decir cosas veraces a Perses (*Op.* 1-10).

Como es posible advertir, en estos versos el rol principal que se le adjudica a Zeus en el orden universal es el de intervenir en el plano humano en aras de asegurar que prime la justicia. Tal fenómeno se manifiesta textualmente en la antítesis entre los mortales (aquí aludidos por la construcción “βροτοὶ ἄνδρες”) y el dios soberano, descrito como “μέγας” (en tanto poderoso) y a través de metáforas espaciales como “ὑψιβρεμέτης”, “ὅς ὑπέρτατα δώματα ναίει”.

A causa del rol que ejerce en el plano humano, en 7 y 9 se describe la acción del dios mediante el verbo “ἰθύνω” (“enderezar” o “mandar”), que remite a una rectitud metafórica, asociada al orden de lo político. Particularmente, en 9 este ejercicio recae sobre las “θέμιστες” que constituyen un conjunto de sentencias impuestas por los reyes o por los dioses. En este sentido, se distinguen de otras figuraciones de la ley propias del mundo antiguo, previas a la escritura (como las “νόμοι”), por su carácter eminentemente vertical.

En este contexto, el pedido que Hesíodo le hace a Zeus implica, en primer lugar, una denuncia de injusticias en el plano humano, en la medida en que las “θέμιστες” decretadas por los reyes deben ser “enderezadas”, con lo cual el escenario humano no se halla consonancia con el plano divino, fenómeno encuentra su correlato inmediato en el injusto litigio del poeta con su hermano. Por lo tanto, la exhortación en cuestión también da cuenta del rol de los reyes, responsables de impartir justicia en el plano humano del mismo modo que Zeus lo hace desde el divino. El poeta, al estar inspirado por las Musas y transmitir las

formas de conducta ideales a lo largo de todo el poema, funciona como puente entre ambos.

El conocimiento trascendente que transmite en el poema es tematizado textualmente mediante la construcción “ἐτήτυμα μυθησαίμην”. El verbo utilizado aquí comparte raíz con “μῦθος”, con lo cual ubica al contenido del poema, relativo a los preceptos y las normas que rigen la conducta, dentro del dominio de lo mitológico. Se pone de manifiesto, además, una relación entre la ley y el mito, propia del pensamiento arcaico, ya planteada por Mircea Eliade, quien identifica en su construcción una hierofanía fundada en modelos celestiales y trascendentes (2001). De este modo, el acervo mítico proporciona los fundamentos para la construcción de la soberanía y las leyes que la rigen, objeto de la ponencia, con lo cual resulta pertinente indagar en las principales estrategias discursivas desplegadas en aras de su legitimación.

Poder y soberanía en la fábula del halcón y del ruiseñor (202-212) y en la presentación de Díke (256-264)

En los vv. 202-212, el poeta narra una fábula de contenido breve y alegórico, presentada textualmente por primera vez por el sujeto de la enunciación en los siguientes términos: “νῦν δ’ αἶνον βασιλεῦσιν ἐρέω φρονέουσι καὶ αὐτοῖς” “ahora diré una historia a los reyes, aunque tengan entendimiento” (202). En primer lugar, el término “αἶνος” da cuenta de la presencia de un mensaje implícito, que ha de ser interpretado, en la historia que está por narrar, sentido que también aparece en *Od.* 14. 508, *Archil.* 174. 1 y 185. 1, *Call. fr.* 194. 6 y *Theoc.* 14. 43.

Además, como es posible advertir, el interlocutor en esta sección del texto deja de interpelar a Perses y se dirige explícitamente a los reyes. Dado que en el pensamiento griego arcaico estos últimos son considerados “maestros de verdad” (Detienne, 2004) al igual que Hesíodo y su poder está legitimado por Zeus, la relación de poder entre los reyes y el poeta moldea las formas en que este último se dirige a ellos, fenómeno que explica el elevado grado de indireccionalidad que caracteriza a la interpelación. También contribuye a la estrategia discursiva delineada el hecho de que les adjudica entendimiento o “φρήν”, adulación que contribuye a templar la crítica que será llevada a cabo contra ellos, a la vez que,

como plantea West, probablemente aspire a moverlos a estar de acuerdo con el mensaje implícito en ella (1978: 206). Además, como plantean diversos autores (Perry, 1965; Nojgaard, 1964), la fábula en la Antigüedad es concebida no tanto como un género literario independiente sino como un instrumento retórico, postula defendida por Aristóteles en su *Retórica*, quien la piensa como un medio para persuadir al lector y, como consecuencia, lograr la *pistis* (2. 20).

Así, cada uno de los personajes y elementos que componen la fábula deben ser leídos en clave alegórica:

ὦδ' ἵρηξ προσέειπεν ἀηδόνα ποικιλόδειρον
 ὕψι μάλ' ἐν νεφέεσσι φέρων ὀνύχεσσι μεμαρπώς:
 ἦ δ' ἐλεόν, γναμπτοῖσι πεπαρμένη ἀμφ' ὀνύχεσσι,
 μύρετο: τὴν ὄγ' ἐπικρατέως πρὸς μῦθον ἔειπεν:
 δαιμονίη, τί λέληκας; ἔχει νύ σε πολλὸν ἀρείων:
 τῇ δ' εἷς, ἣ σ' ἂν ἐγὼ περ ἄγω καὶ ἀοιδὸν ἐοῦσαν:
 δεῖπνον δ', αἶ κ' ἐθέλω, ποιήσομαι ἢ μεθήσω.
 ἄφρων δ', ὅς κ' ἐθέλη πρὸς κρείσσονας ἀντιφερίζειν:
 νίκης τε στέρεται πρὸς τ' αἴσχεσιν ἄλγεα πάσχει.
 ὥς ἔφατ' ὠκυπέτης ἵρηξ, τανυσίπτερος ὄρνις.

Así habló un halcón a un ruiseñor de variopinto cuello, mientras lo llevaba en alto por las nubes y sujetado con sus garras. Este lloraba lastimosamente ensartado entre las corvas garras y el otro con prepotencia le dijo estas palabras: “desdichado, ¿por qué chillás? Ahora te domina uno mucho más poderoso. Allí irás donde yo te lleve, aunque seas cantor. Según yo quiera, te haré mi alimento o te dejaré libre. Es insensato quien quiera enfrentarse contra los poderosos: se ve privado de la victoria y sufre dolores con vergüenza”. Así hablo el halcón de rápido vuelo, ave de alas extensas (202-212).

En tal lectura alegórica, entonces, el ruiseñor remite al poeta (y, en definitiva, al propio Hesíodo) a partir de la capacidad del canto propia del ave (a quien el halcón se refiere como “ἀοιδὸς”), y el halcón a los reyes interpelados a través del relato. Resulta interesante, en este sentido, que el rasgo más prominente de este último en la fábula son sus garras, mencionadas de forma explícita en 203 y 204.

A través de su parlamento, es posible identificar que la soberanía aquí se encuentra asociada al ejercicio del poder, fenómeno del que también da cuenta el campo semántico empleado en las descripciones del halcón y sus acciones, asociado a la capacidad de accionar: “ἐπικρατέως” (205), “ἔχει” (206), “πολλὸν ἀρείων” (206), “ποιήσομαι” (209), “κρείσσονας” (210).

Si bien la conclusión de la fábula resalta el sometimiento a los reyes en el plano humano, este será resignificado a lo largo de las exhortaciones posteriores que tendrán lugar en los versos posteriores. La primera de ellas explica en los siguientes términos el comportamiento ideal de los reyes: “Οἱ δὲ δίκας ξείνοισι καὶ ἐνδήμοισι διδοῦσιν/ ἰθείας καὶ μὴ τι παρεκβαίνουσι δικαίου,/ τοῖσι τέθλη πόλις, λαοὶ δ’ ἀνθεῦσιν ἐν αὐτῇ” “Para quienes dan sentencias rectas a los extranjeros y a los nativos y no se desvían de la justicia, para ellos su ciudad prospera y el pueblo florece en ella” (225-227). Como es posible advertir, el poder real no es ilimitado, sino que se encuentra sujeto a la observancia de la justicia. En el pasaje en cuestión, se retoma el ideal de rectitud mencionado en el proemio, con lo cual se establece un paralelismo entre el comportamiento de Zeus (de quien, de acuerdo al v. 36, provienen las “ἰθεῖαι δίκαι”) y el que deben tener los reyes. Estos últimos, además, aparecen contrapuestos al pueblo que gobiernan, conformado por el “λαός”, los “ξείνοι” y los “ἐνδήμοι”. Al igual que sucedía con el ruiseñor de la fábula, el destino de todos ellos se ve asociado a la rectitud de las sentencias proclamadas por el rey.

La presentación de Díke que tiene lugar en versos posteriores retoma y desarrolla la idea de la rectitud:

ἡ δέ τε παρθένος ἐστὶ Δίκη, Διὸς ἐκγεγαυῖα,
 κυδρὴ τ’ αἰδοίη τε θεῶν, οἳ Ὀλυμπον ἔχουσιν.
 καὶ ῥ’ ὁπότε’ ἄν τις μιν βλάβπτη σκολιῶς ὀνοτάζων,
 αὐτίκα παρ Διὶ πατρὶ καθεζομένη Κρονίωνι
 γηρύετ’ ἀνθρώπων ἄδικον νόον, ὅφρ’ ἀποτίσῃ
 δῆμος ἀτασθαλίας βασιλέων, οἳ λυγρὰ νοεῦντες
 ἄλλη παρκλίνωσι δίκας σκολιῶς ἐνέποντες.
 ταῦτα φυλασσόμενοι, βασιλῆς, ἰθύνετε δίκας

δωροφάγοι, σκολιέων δὲ δικέων ἐπὶ πάγχυ λάθεσθε.

Existe una virgen, Díke, nacida de Zeus, noble y digna de pudor entre los dioses que habitan el Olimpo. Y cada vez que alguien la ofende al vulnerarla de modo retorcido, inmediatamente, sentada junto a su padre Zeus Crónida, denuncia la intención injusta de los hombres, para que el pueblo pague las soberbias de los reyes que con intenciones funestas desvían las sentencias al hablar de modo torcido. Atentos a estas cosas, enderecen las sentencias, reyes devoradores de regalos, y olviden por sobre todo las sentencias retorcidas (256-264).

553

Como es posible advertir, en el pasaje se profundiza en el paralelismo entre Zeus y los reyes, a quienes se los exhorta a llevar a cabo la misma acción que se describe del dios soberano en el proemio (“ἰθύνετε δίκας”). Además, se delinea un juego de oposiciones entre la injusticia, asociada a la falta de rectitud, manifiesta sobre todo en la recurrencia de las formas del adjetivo “σκολιός” (“torcido”) y la justicia, relacionada con la rectitud. Debe recordarse que el nombre de la diosa (que coincide con la palabra griega utilizada para designar a la justicia) está vinculado etimológicamente con el verbo “δείκνυμι” (Beekes, 2010) y que, por lo tanto, su rol es el de “mostrar” aquello que es “recto”. Es posible, así, constatar la existencia de una dimensión material que funciona como sustrato de las oposiciones entre los conceptos de orden ético, abstractos a causa de su naturaleza.

Además, la influencia de Díke se extiende tanto al plano divino como al humano. Su configuración discursiva está relacionada fuertemente con su cercanía a Zeus, como parte constitutiva de su linaje y también como figura que asegura el orden en el cosmos en el que este ejerce su soberanía. Es por ello que, en el plano divino, es honorable y “αἰδοίη”, adjetivo que la posiciona como digna de “αἰδώς”, concepto propio de la ética heroica, que remite a un pudor frente a la mirada ajena capaz de disuadir a quien lo siente de cometer actos que podrían ser reprochados por el resto; con lo cual mueve a los demás dioses a comportarse con rectitud. A su vez, en el plano humano, los reyes cometen “ἄτασθαλία” (“soberbia”) al vulnerarla, con lo cual apartarse de ella implica desconocer el rol que Zeus les asigna en la jerarquía universal. Por lo tanto, en términos discursivos, la figura de Díke funciona como punto nodal de la ética desarrollada a lo largo del poema.

Conclusiones

Como se ha pretendido señalar, en *Trabajos y días* la justicia, personificada en la figura de Díke, se posiciona como la virtud fundamental para los reyes. Atenderla resulta crucial para asegurar el bienestar de su pueblo y para insertarse de modo armónico en el orden universal establecido por Zeus, que debe ser emulado por ellos. En este sentido, su poder, lejos de ser absoluto (como podría sugerir una lectura apresurada de la fábula del halcón y el ruiseñor), se encuentra restringido en términos éticos y sujeto a las leyes divinas desplegadas en el poema.

A su vez, las metáforas relativas a la rectitud, en el marco del juego de tensiones que protagonizan, funcionan como claves simbólicas a través de las cuales se materializa la fisionomía de la ética del poder propuesta, en la medida en que, en definitiva, dan cuenta de relaciones entre conceptos abstractos a través de expresiones físicas. Por lo tanto, no debe perderse de vista que el corpus de pasajes analizados se inserta en una constelación de mayor alcance de estrategias de legitimación de una ley no escrita. Queda pendiente, por lo tanto, indagar en mayor detalle en tales estrategias de legitimación (entre las cuales se encuentran tanto este juego de tensiones como la incorporación de narraciones como la fábula o los mitos) y su relación con la construcción de la soberanía.

Bibliografía

- Beekes, R. S. P. (2010). *Etymological Dictionary of Greek* (vols. 1 & 2). Leiden. Brill.
- Detienne, M. (2004) *Los maestros de verdad en la Grecia arcaica*. Madrid. Sexto Piso.
- Eliade, M. (2001) *El mito del eterno retorno*. Buenos Aires. Emecé editores.
- Nojgaard, M. (1964) *La fable antique. Tome i: La fable grecque avant Phèdre*. Copenhagen. Nyt Nordisk Forlag,
- Perry, B. E. (1965) *Babrius and Phaedrus*. Cambridge. Harvard University Press.
- West, M. L. (1978) *Hesiod. Works and Days*. Oxford. Clarendon Press.

Prácticas inmersivas digitales: el desfase entre el cibertiempo y el ciberespacio en la era del aceleracionismo social

Ortega, Abril Evelyn (UNMDP)

La era de la imagen digital

555

El panorama actual se ve protagonizado por una multiplicidad de dispositivos digitales que intervienen en las prácticas más cotidianas, tanto instrumentales, lúdicas e incluso artísticas, lo que vuelve omnipresentes a los artefactos con pantalla y determina el carácter digital de la mayor parte de la cultura. Esta configuración es producto de la expansión global de los flujos de información y de una serie de transformaciones técnicas y del orden del sentido que implican, según Roldán y Molina (2023), tanto la circulación flotante de las imágenes, la condición tecnológica de las pantallas que se esconde tras la apariencia digital, como la dimensión electro-metalúrgica que presupone la producción de los dispositivos. En esa clave, la realidad concreta de la civilización social se desplaza, según diferentes autores/as, hacia una materialidad de complejas abstracciones: “...cifras, algoritmos, ferocidad matemática y acumulación de nada. La fuerza seductora de la simulación transformó formas físicas en puntos de fuga, entregó el arte visual a la propagación viral y vendió el lenguaje subjetivo al régimen falsificado de la publicidad” (Berardi, 2014, p. 12).

Estas transformaciones pueden comprenderse en el marco de aquello que Lev Manovich denominaba los “nuevos medios”, noción que le permitía nombrar cierta mutación de la imagen analógica y la transformación de distintos elementos culturales a datos numéricos computarizados. Según el autor ruso, la totalidad de la cultura se traslada hacia formas de producción, distribución y comunicación que tienen su origen en el ordenador (Manovich, 2005). Con ello, la imagen comienza a ser representada digitalmente como “una colección de muestras discretas, (píxeles, polígonos, vóxeles, caracteres o *scripts*), unos elementos que se agrupan en objetos a mayor escala, pero que siguen manteniendo sus identidades por separado” (Manovich, 2005, p. 76). Este proceso de digitalización de la imagen analógica implica, entonces, “la conversión de lo analógico a una secuencia finita de 0s y 1s” (Brea, 2009, p. 5), y es en esa

conversión en donde la imagen digital adopta ciertos rasgos que le confieren su especificidad.

Profundizando este aspecto, en *Las tres eras de la imagen* (2010), José Luis Brea asocia las propiedades características de la imagen digital o, como él la denomina: la imagen-tiempo, a su tránsito fugaz por los medios online (p. 67). Según la observación del autor, las imágenes digitales aparecen en una gran cantidad de pantallas a una velocidad sin precedentes, por lo que Brea identifica una condición espectral de estas imágenes que aparecen en todos los espacios de la red. Este tipo de imágenes electrónicas se encuentran en constante circulación por diversos escenarios virtuales, de manera que no tienen una localización fija en donde pueda hallárselas, sino que se encuentran potencialmente en una gran magnitud de pantallas o, en palabras del autor, son “habitantes obsesivos de todos los lugares” (Brea, 2010, p. 69). Dicho aspecto es el que ha sido referido como la ubicuidad de las imágenes digitales: su potencia de revelarse en cualquier parte de la red, en tanto que se reconoce la existencia múltiple de una misma imagen que puede ser expuesta de manera masiva, en diversos dispositivos en simultáneo, condición que se suma al hecho de que cada imagen circula junto a una multiplicidad inconmensurable de otras imágenes. De esta manera, las imágenes “pasan de un régimen de ubicación de su producción y recepción a su absoluta ubicuidad.” (Roldán Molina, 2023, p. 15).

La velocidad de circulación de estas imágenes que se difunden de manera masiva las convirtió en promesa de impermanencia o inmediatez, por su no durar y por su no retorno a la pantalla en la que aparecieron. Tal como indica Brea en *cambio de régimen escópico, del inconsciente óptico a la e-image* (2007):

Ella comparece, pero para inmediatamente desvanecerse, ceder su lugar a algo otro. Su modo de ser es al mismo tiempo un sustraerse, un estar pero permanentemente dejando de hacerlo (...) de lo que aparece como pura intensidad transitiva, como un fogonazo efímero y fantasmal, como una aparición incorpórea que no invoca duración, permanencia, sino que se expresa con la volátil gramática de una sombra breve, de la fulminación, del relámpago sordo y puntual, sin eco. Es así que toda e-image es entonces imagen-tiempo, en el sentido de que su paso por el mundo es, necesariamente, fugaz, contingente. (Brea, 2007, p. 153)

De esta manera, las imágenes electrónicas son capaces de mostrarse brevemente en una cantidad casi incalculable de pantallas, en cada momento, y en cada espacio de la red. Esta condición fantasmal que adquiere a partir de su vertiginoso tránsito las deja inmersas en un devenir constante que altera significativamente la recepción que se tiene de ellas.

La experiencia de la inmediatez

La velocidad en la circulación de la imagen es la consecuencia directa de que el mundo social se mueva cada vez con más prisa. En palabras de Hartmut Rosa en *Alienación y aceleración* (2016), la vida social de las y los usuarios es regulada por patrones y normas temporales que siguen las lógicas de la aceleración social, cuyos requisitos coinciden con los de la esfera 'macro' de la sociedad, esto es, las modernas sociedades capitalistas (p. 9). Esto ha desencadenado el incremento de un estilo de vida ansioso e hiperactivo, cuyo impacto no solo se produce en los hábitos y la vida social de cada usuaria o usuario, sino que ha incidido y moldeado el régimen espacio-temporal proyectado en toda la sociedad. A nivel 'micro', esta cuestión se alcanza a vislumbrar en las operaciones que las y los usuarios realizan, las cuales no admiten pausa o tiempo de espera, y conducen a pasar constantemente de una esfera de información a otra, elevando lo que se conoce con el término *multitasking*.

De esta manera, el tiempo comienza a organizarse en virtud al ritmo dictado por la sociedad actual, y repercute en las lógicas de los dispositivos digitales. Como el tiempo es un recurso finito que debe ser explotado y optimizado, las y los espectadores no se enfrentan a un objeto permanente que puede ser contemplado indefinidamente, sino a una serie de destellos visuales bajo la forma de la imagen, que aparecen y desaparecen generando una economía de la memoria distinta, en donde la posibilidad de detenerse a analizar aquello que ven no tiene lugar, pues se han apresurado los tiempos de respuesta e interpretación. Sobre este aspecto, en *Fenomenología del fin* (2007), Berardi señala que hay una superabundancia de información digital, que se amontona y se superpone apresuradamente y que con ello, disminuye el tiempo de atención disponible para extraer significado de esa experiencia. Los dispositivos digitales promueven

regímenes temporales y productivos que coinciden con los ritmos de las sociedades capitalistas y, con ello, modifican los tiempos para poder resignificar la información que ha sido captada apresuradamente de la red.

Así, la velocidad del estímulo digital no se traduce inmediatamente a una apropiación o elaboración del mismo. En palabras de Berardi:

El universo de transmisión ha ido experimentado una constante aceleración, mientras el universo de receptores trata desesperadamente de seguir su ritmo, acelerando y estandarizando su respuesta cognitiva. Porque, si bien el sistema nervioso es flexible, la mente humana evoluciona a un ritmo totalmente diferente al ritmo en el que evolucionan las máquinas. (Berardi, 2007, p. 48)

Esta asimetría termina desencadenando un desequilibrio entre el cibertiempo, la percepción de la duración del tiempo digital, y el ciberespacio, dimensión virtual de interacción infoproductiva entre agentes de comunicación. Mientras que el ciberespacio puede ser acelerado sin límites, el cibertiempo está anclado al cuerpo y la cognición humana, cuyos tiempos de elaboración o interpretación no pueden ser apresurados más allá de sus no tan severos límites naturales.

Prácticas inmersivas digitales

Estos efímeros plazos de respuesta que exigen los ritmos dictados por la aceleración social de las esferas materiales y simbólicas de toda la sociedad actual y que se reflejan en los dispositivos digitales, generan la sensación de que el tiempo pasa demasiado rápido, dificultando su correcta administración y resignificación. De este modo, las y los usuarios advierten que se sumergen horas y horas dentro de la red, apenas tomando consciencia del tiempo que ha transcurrido. Este es un efecto propio de las imágenes digitales que producen una sensación que diversos autores catalogan como inmersiva.

En base a esto, Martínez Luna (2021) caracteriza el panorama de las nuevas realidades digitales atravesados por experiencias y prácticas inmersivas. La relación de inmersión que se establece entre usuarias/os e imagen, podría entonces desplegarse en una doble sensación: la de sumergimiento en el espacio de representación y, a la vez, la del desborde de la imagen del marco que la

contiene. En función de esto, Martínez Luna afirma que: “la imagen absorbe al espectador tensándolo entre la ilusión de estar transportado al centro de la escena representada y, a la vez, a causa de la disolución del marco, desorientado dentro de ella, desanclado de cualquier punto de vista seguro” (Martínez Luna, 2021, p. 149). Así, se identifica una percepción de inmediatez en las imágenes digitales que podría estar fundada en el hecho de que el conjunto de mediaciones tecnológicas propias de lo digital permanecen invisibilizadas para las y los usuarios. Así, se experimenta una sensación de que el objeto-soporte se desvanece, lo que permite que la imagen produzca un efecto inmersivo. Estar inmerso: “es experimentar un entorno virtual a través de alguna forma de mediación. Esta definición apunta a que es en esa mediación donde reside la posibilidad de especificar las características distintivas de las experiencias digitales inmersivas.” (Martínez Luna, 2021, p. 150).

A estas consideraciones se suman aquellas que caracterizan esta experiencia a partir de la metáfora de estar sumergidos/as, fundada claramente en la etimología del concepto de inmersión: del latín tardío *immersio*, *-ōnis*, derivado del latín *inmergĕre* 'sumergir'. En esta clave, Gallastegui (2018) sostiene que la experiencia provoca la sensación de encontrarse bajo el agua. Así mismo, y considerando todos estos aspectos, actualmente la idea de inmersión se refiere al acercamiento perceptivo a un entorno no real y el alejamiento perceptivo del contexto físico (Armenteros y Fernández, 2011). El acercamiento referido entre esas instancias se hace posible desde la visualidad, es decir, se origina mirando rápidamente las imágenes en una o más pantallas.

Como destacaba tempranamente Lev Manovich (2005), es visualizando la pantalla que la o el usuario-espectador tiene la ilusión de estar presente en ese espacio virtual, que es delimitado por el cuadro y separado del espacio físico por el marco. No obstante, “el cuadro separa dos espacios absolutamente distintos que, de algún modo, coexisten” (Manovich, 2005, p.147), pues está físicamente ubicado frente al espectador/a. En ese sentido, el autor refiere a una tradición de la pantalla que comienza con la pantalla clásica, aquella que alude a las pinturas pre-digitales, y que continúa hasta la pantalla electrónica. Sin embargo, tal como desarrolla Martínez Luna (2021), la pantalla permanece invisibilizada frente al

efecto inmersivo que produce la imagen. Es así como “se sumerge al espectador en una imagen circundante y poniéndoles en situación ya no solo de percibir los objetos representados como reales, sino de tocarlos, de estar presente entre ellos” (Martínez Luna, 2021, p. 144). Así, el espectador-usuario tiene no solo la sensación de participar en un entorno digital, sino que también tiene la ilusión de estar incluido dentro del espacio virtual, olvidando que está percibiendo una representación. Esto nos deja, según Jordi Alberich (2003), “...transportados a un entorno estético intermedio entre público y privado, realidad e ilusión, verosimilitud y falsedad, actualidad y virtualidad.” (Alberich, 2003, p. 6).

Posibilidades de interrupción en el arte digital

Ahora bien, este efecto inmersivo que caracteriza las dinámicas digitales actuales, ¿puede ser interrumpido? ¿cómo despertar de ese trance? Vilém Flusser (2017) nos da algunas pistas:

Sería necesario que la gente se alejara del divertimento para observarlo desde fuera. Con cierta distancia crítica, las imágenes puestas al alcance de todos (...) aparecerían, de pronto, como superficies aptas para ser manipuladas dialógicamente, como lo eran en antaño las líneas de los textos. (...) De tal conciencia imaginística nueva se abrirían horizontes para diálogos infinitamente más informativos que los diálogos unidimensionales de la sociedad histórica precedente. Los diálogos, por medio de las imágenes sintetizadas (o por intermedio de imágenes prefabricadas, pero telematizadas) serían de una riqueza creadora absolutamente inimaginable aún. (...) Si queremos dialogar, es necesario que aprovechemos el espacio abierto que aún queda.

(Flusser, 2017, p. 116-118)

Como indicaba Alejandro Baricco (2019), las imágenes captan la atención de las usuarias y los usuarios porque les proporcionan entretenimiento. Este aspecto de la tecnología digital se encontraba ya desde la aparición del primer Iphone. Toda interacción digital parece habilitar una actitud de diversión, en tanto es interpretada como la consecuencia de un juego. (p. 140). De manera que hay que barajar las posibilidades de provocar un corte en el propio terreno del entretenimiento digital, siendo este el espacio que todavía queda disponible. Para

ello, es imprescindible generar algún tipo de distanciamiento. Un distanciamiento no físico, sino más bien psicológico en la usuaria o el usuario para que, de este modo, pueda adoptar una actitud crítica ante aquello que ha visto y, de ese modo, revertir el efecto inmersivo.

Para lograr este cometido, el *glitch art*, que se centra en recrear una sensación de error visual que torna desconcertante a la imagen, parece ser un candidato posible. Este tipo de práctica digital se centra en manipular ciertas imágenes recreándolas como fallos, como un producto del mal funcionamiento de la computadora que impide que podamos dotar de coherencia a aquellas imágenes, pues nos resultan extrañas, casi incomprensibles o poco intuitivas. La proliferación de estas imágenes intervenidas para lograr el efecto de “fallo” podría ser un método eficaz para interrumpir las prácticas cotidianas de sumergimiento digital, en tanto que en lugar de entretener, extraña. Permite que las usuarias y los usuarios se hagan preguntas sobre aquello que ven. Por ejemplo, de encontrar una imagen *glitch* en un portal de noticias, podría aparecer la pregunta del “¿por qué?”, la pregunta por los motivos del fallo y, de advertir que es intencional, preguntarse “¿cuál es el sentido de *glitchear* la imagen?”. Si aquella o aquel que se encontró con la imagen *glitch* quiere manipularla para volverla menos saturada, con el motivo de lograr distinguirla con más facilidad, la o lo conduciría a capacitarse sobre herramientas de edición, para así advertir que toda imagen puede ser moldeada y manipulada a gusto. Incluso esas personas mismas podrían generar otro tipo de imágenes *glitch* que intriguen a otras y otros en la red. De esta manera, este tipo de obras podrían llevar a un momento de detenimiento que permita tomar consciencia de los regímenes temporales que gobiernan la red en la actualidad.

Conclusión

En principio, se identificaron un conjunto de rasgos constitutivos de la materialidad digital de las imágenes, y el modo en que las mismas protagonizan innumerables y crecientes aspectos de la vida social y cultural de nuestras sociedades marcada por la aceleración social. Desde allí, se reparó en la experiencia que tenemos de estas imágenes, en donde la aceleración se ve

reflejada en los dispositivos que nos permiten verlas y, con ello, se instalan regímenes temporales que provocan que no podamos contemplarlas con detenimiento. Se evaluó como la velocidad del tránsito de estas imágenes termina desencadenando un desfase entre el cibertiempo y el ciberespacio, lo que implica que no podamos resignificar aquello que vemos. Seguidamente, se reparó en otro de los efectos que provoca la visualización de las imágenes: la inmersión, que produce la sensación de estar sumergido en esos espacios virtuales que nos proporcionan entretenimiento. Por último, y siguiendo el consejo de Vilem Flusser de aprovechar el espacio que queda abierto en la actual realidad digital, se propuso un tipo de arte digital como el *glitch art*, con gran potencial para irrumpir en la experiencia cotidiana inmersiva.

Junto con todo lo dicho hasta el momento, la investigación del fenómeno de la inmersión digital y las posibilidades de interrupción de esta experiencia, aún están en curso. El presente trabajo pretendía hacer tan solo una mera aproximación que conduzca al debate y al surgimiento de nuevos interrogantes. En el marco del aceleracionismo social y la experiencia ansiosa que tenemos de las imágenes que circulan fugazmente en la red, cabe preguntarnos, entonces, si hay posibilidades de fomentar una perspectiva crítica ante aquellas, admitiendo algún tipo de distanciamiento.

Bibliografía

Alberich, J. (2003). "En tránsito 7.0: Apuntes para una estética de los entornos digitales", en *Artnodes: revista de arte, ciencia y tecnología*, N° 2.

Armenteros, Manuel; Fernández, Marta. (2011). *Inmersión, presencia y flow*, en *Contratexto*, núm. 19, p. 165-177. Lima: Universidad de Lima Surco.

Baricco, A. (2019). *The game*. Barcelona: Anagrama.

Berardi, F. (2017) *Fenomenología del fin. Sensibilidad y mutación conectiva*. Buenos Aires: Caja Negra.

Brea, José Luis (2007) "Cambio de régimen escópico: del inconsciente óptico a la e-image" *Estudios visuales* 4: 145-164.

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

Brea, J. L. (2009). *La era postmedia. Acción comunicativa, prácticas (post)artísticas y dispositivos neomediales*. Licencia Creative Commons: creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/es/

Flusser, V. (2017). *El universo de las imágenes técnicas*. Buenos Aires, Caja Negra.

Gallastegui, S. (2018). *Inmersión y emersión en los juegos digitales. Un modelo de análisis*. en *Icono* 14, 16 (2), 51-73.

Manovich, L. (2005). *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación. La imagen en la era digital*. Buenos Aires: Paidós.

Martínez Luna, S. (2021). "Inmersión en la imagen: del panorama a las nuevas realidades digitales", en *Revista Espacio, tiempo y forma. Serie VII-Historia del Arte*. Nro.9. Madrid: UNED.

Rosa, H. (2016) *Alienación y aceleración. Hacia una teoría crítica de la temporalidad en la modernidad tardía*. Buenos Aires: Katz Editores.

Roldán, E y Molina, M. (2023). "Imagen total. Un abordaje materialista de la digitalización y ubicuidad de las imágenes", en *Index, Revista De Arte contemporáneo*, (15), 8-19.

“Cajamarca 1532”: una propuesta interdisciplinaria para deconstruir miradas desde la Historia y el Arte

Ortellí, Sara (IGEHCS-CONICET-FCH UNICEN)

Amaya, Yesica (CIEP-FCH UNICEN)

Iglesias, Miriam (CIEP-FCH UNICEN)

564

Resumen

En este texto abordamos la confluencia entre Historia y Arte en la construcción de una Práctica Socioeducativa (PSE) interdisciplinaria, que discute y complejiza, desde una perspectiva decolonial y a través de diferentes lenguajes, procesos históricos que tuvieron lugar en el continente americano a partir de la invasión europea que se inicia en 1492. Este abordaje busca interpelar los discursos existentes sobre el proceso de conquista, poniendo el foco en la conmemoración del 12 de octubre, Día del Respeto a la Diversidad Cultural, como momento clave para reflexionar sobre los significados que en el pasado y en el presente se construyen sobre Nuestra América, y en torno a los usos de ese pasado entendido como arena de disputa simbólica y política. El diálogo entre Historia y Arte fue materializado a través de las cátedras Historia Americana I y II de la Carrera de Historia (FCH), de varias materias de la Carrera de Teatro (FA) y del Ballet de la UNICEN, lo que permitió construir una creación colectiva de cuadros conceptuales, danza, música y realización audiovisual: “Cajamarca 1532”.

Este episodio de la historia colonial que tuvo lugar en la región andina, fue abordado a partir del texto “Rituales fallidos, gestos vacíos” de José Luis Martínez, que permite desarrollar la temática de la colonialidad y el problema de la otredad. Así, la PSE permitió explorar modalidades alternativas de producción y circulación de narrativas históricas, y criticar los posicionamientos eurocéntricos a través de la incorporación de saberes no considerados por las epistemologías hegemónicas. En este sentido, invasión-conquista-colonización de América constituyen procesos históricos complejos que han sido analizados críticamente gracias a contribuciones procedentes del campo disciplinar de las Ciencias Sociales. Los debates cobraron impulso en los años noventa, en el contexto del “Quinto Centenario”, cuando numerosos intelectuales pusieron en tensión categorías y conceptos. Esta propuesta recupera las nociones de colonialismo y

colonialidad, que constituyen herramientas teórico-metodológicas claves, puesto que permiten generar instancias de debate a fin de comprender por qué, aún hoy, perviven representaciones y discursos que atribuyen a las sociedades colonizadas un rol secundario dentro de su propia historia. La conmemoración del 12 de octubre se constituye en un momento clave de nuestra historia americana para analizar las identidades latinoamericanas, la matriz colonial vigente en la actualidad, y reflexionar sobre quiénes son esos sujetos invisibilizados por la colonialidad.

Introducción

La Práctica Socioeducativa (PSE) que aquí se presenta: “Rituales. Deconstruyendo miradas desde la Historia, el Arte y la Educación”, surgió en primera instancia de la reconstrucción del contexto histórico del encuentro–desencuentro entre andinos y españoles en el marco de la invasión europea en América, trabajado a partir del texto “Rituales fallidos, gestos vacíos” de José Luis Martínez. En principio se pensó en la posibilidad de su representación mediante la danza, a partir de un diálogo entre las materias Historia Americana I y II de la Facultad de Ciencias Humanas de la UNICEN y el Ballet dependiente del Área de Cultura. Con el avance del proyecto, la iniciativa tomó forma de PSE, lo que permitió incorporar materias de la Facultad de Arte vinculadas a la danza, la coreografía y la semiótica, ampliando así el intercambio interdisciplinario entre estudiantes de Historia, estudiantes de Arte y miembros del Ballet.

La PSE estuvo integrada finalmente por las cátedras de Historia Americana I y II de la carrera de Historia de la Facultad de Ciencias Humanas; las cátedras de las carreras de Profesorado y Licenciatura en Teatro y de Realización Audiovisual de la Facultad de Arte; el Ballet de Danzas Argentinas del Área de Cultura de la UNICEN; la Escuela Secundaria N° 20 con orientación en Danzas, el Taller de Expresión Vocal de la Escuela Municipal de Teatro; y músicos locales especialistas en música andina, entre ellos Marcelo Jaime Menacho y el grupo de Sikuris de la Sierra. Se constituyó, por tanto, como un proyecto interdisciplinario e interfacultades, con anclaje en las comunidades, que permitió generar un diálogo de saberes entre la comunidad universitaria, docentes y estudiantes de escuelas

secundarias, tomando como eje el texto de José Luis Martínez, “Rituales fallidos, gestos vacíos”, debido a que permite abordar de manera compleja las problemáticas de la colonialidad y la otredad. A partir de estos principios y de la selección del texto como articulador entre historia y arte, se buscó que las distintas instancias del proyecto permitieran construir miradas críticas sobre los procesos de conquista y sus persistencias en el presente.

En este sentido, resulta fundamental destacar que estas iniciativas no surgen de manera aislada, sino que forman parte de un trabajo colectivo que busca fortalecer los vínculos entre quienes enseñan, investigan y aprenden. Con estos actores se desarrolló una creación colectiva que integró cuadros conceptuales, danza, música y realización audiovisual. Esta producción formó parte de un recorrido conjunto de investigación, docencia y extensión que incluyó a la Escuela de Educación Secundaria N.º 20 de Tandil.

Perspectiva de trabajo: la extensión crítica como horizonte

El trabajo que aquí se presenta, se nutre de los aportes de la extensión desarrollados en el marco de una Práctica Socioeducativa; de la propuesta de enseñanza descolonial que orienta los espacios de cátedra de Historia Americana I y II; y del diálogo interdisciplinario entre historia y arte, que habilita la construcción de conocimientos a partir de otros lenguajes.

Sobre las bases de la extensión crítica es posible plantear propuestas alternativas al pensamiento moderno-eurocentrado, en tanto la extensión se concibe como una construcción situada en la frontera (Tommasino y Cano, 2016) o, en términos de Dussel, en la exterioridad (Dussel, 1994, 2015). Este enfoque ha sido profundizado por Erreguera, Nieto y Tommasino (2020) para comprender el surgimiento y desarrollo de la extensión crítica. Desde esta perspectiva, la extensión constituye un camino para descolonizar las prácticas académicas y la producción de conocimiento al interior de las universidades. Estas ideas constituyen el punto de partida para la implementación de una Práctica Socioeducativa que busca promover la construcción de saberes desde otros lenguajes y narrativas, capaces de interpelar las perspectivas hegemónicas.

La propuesta de PSE desarrollada durante el 2024 y 2025, se enmarca en las cátedras de Historia Americana I e Historia Americana II, materias que estudian los procesos históricos previos a la invasión europea, y el periodo que se inicia a partir de 1492 con el inicio de la colonización. El abordaje propuesto busca interpelar los discursos existentes sobre el proceso de conquista e invasión de América, poniendo el foco en la conmemoración del 12 de octubre, Día del Respeto a la Diversidad Cultural, como momento clave para reflexionar sobre los significados que en el pasado y en el presente se construyen sobre Nuestra América.

La PSE se desarrolló en torno al diálogo de saberes e interdisciplinario entre la comunidad universitaria, docentes y estudiantes de escuelas secundarias a partir de la vinculación entre historia y arte, para lo cual el eje seleccionado fue el texto “Rituales fallidos, gestos vacíos” de José Luis Martínez, ya que permite abordar la temática de la colonialidad y el problema de la otredad.

Marco temático: análisis del texto de José Luis Martínez

La noción de “rituales fallidos, gestos vacíos” que plantea Martínez encuentra su expresión más clara en el episodio de 1532 en Cajamarca, donde el desencuentro entre Pizarro y Atahualpa ejemplifica cómo la incomprensión de los códigos simbólicos del otro se convierte en fundamento que aporta y complejiza la mirada sobre el proceso de conquista e invasión. El autor logra mostrar cómo la imposición de un único marco de sentido produce otredad y legitima la violencia. Este apartado abordará justamente esta dimensión del texto con eje en la noción de otredad que es justamente desde donde se trabaja en las materias

El artículo de José Luis Martínez analiza un episodio de la conquista que tuvo lugar en Cajamarca en 1532 entre Francisco Pizarro y Atahualpa, en clave de un profundo desencuentro entre dos universos simbólicos diferentes. Martínez sostiene que el fracaso de la comunicación entre españoles e indígenas andinos no se explica únicamente por diferencias idiomáticas, sino por la existencia de sistemas culturales radicalmente distintos que provocaron una serie de “rituales fallidos” y “gestos vacíos”.

Martínez muestra que, en Cajamarca, cada gesto fue leído desde marcos culturales incompatibles, lo que para los españoles era un acto jurídico y religioso válido, para los andinos carecía de sentido; y lo que para Atahualpa era una escenificación ritual de poder, para los europeos resultaba un desafío u ofensa. Como consecuencia, ambos grupos actuaron guiados por sus propios códigos y expectativas, sin comprender ni reconocer los del otro. Así, el encuentro devino en un desencuentro marcado por la incomunicación simbólica y por una profunda desigualdad en la capacidad de imponer sentido

A partir de esta clave de lectura, la noción de otredad planteada por Martínez se convirtió en un eje pedagógico transversal para el trabajo con las escuelas, ya que permite un abordaje en clave pasado–presente para pensar cómo se construyó históricamente la figura del “otro”. Además, las violencias asociadas a estos procesos permiten trazar líneas de continuidad con las formas actuales de desigualdad, exclusión y desentendimiento cultural. Trabajar la otredad como problema histórico y contemporáneo permitió a los y las estudiantes de nivel secundario a vincular los procesos del siglo XVI con situaciones de su propia experiencia.

El desarrollo de la PSE: formación de estudiantes y articulación con la escuela secundaria

El desarrollo de la PSE permitió consolidar un proceso formativo que articuló enseñanza universitaria, investigación y trabajo territorial¹. En esta línea, resulta central poner el foco en la formación de las y los estudiantes de la carrera de Historia, especialmente en el marco de las materias Historia Americana I y II, que

¹ Las PSE en el marco de la UNICEN fueron aprobadas en el año 2018, y en el marco de la Facultad de Ciencias Humanas (FCH) en el 2017 se creó el Programa de PSE. En el 2023 se aprobó el Reglamento de la Unidad Académica, en el cual expresa que las PSE constituyen “espacios de enseñanza y de aprendizaje situado orientados a promover la curricularización de la extensión, fortalecer la integralidad de las funciones sustantivas de la Educación Superior (docencia, investigación y extensión) en vinculación con los saberes disciplinares de cada una de las carreras. Entendidas como un proceso educativo transformador, las PSE apuntan a la formación de profesionales con miradas reflexivas y críticas frente a la realidad. Se proponen, asimismo, reforzar y seguir construyendo el vínculo que nuestra Universidad tiene con los sectores históricamente postergados (...)”.

ofrecieron el marco conceptual y metodológico desde el cual se organizó el proyecto.

De este modo, desde las mencionadas asignaturas se definió el anclaje disciplinar desde el cual se organizó y orientó el trabajo. Su abordaje —centrado en los procesos previos a la invasión europea y en las transformaciones inauguradas a partir de 1492— permitió problematizar los discursos sobre la conquista e interpelar críticamente sus sentidos. En este recorrido, la conmemoración del 12 de octubre, Día del Respeto a la Diversidad Cultural, funcionó como un eje privilegiado para reflexionar sobre las representaciones que, en distintos momentos históricos, se construyen acerca de Nuestra América, y para repensar los modos en que esas memorias son recuperadas, disputadas y reelaboradas en el presente.

En el devenir del proceso formativo las y los estudiantes de la carrera de historia investigaron acerca de la materialidad del texto de José Luis Martínez, articulando los conocimientos adquiridos como parte de la cursada de Historia Americana I durante el primer cuatrimestre e Historia Americana II en el segundo cuatrimestre. Estas investigaciones fueron compartidas con los estudiantes de Arte y los integrantes del ballet para que puedan aportar al proceso creativo que dio lugar a la puesta en escena del episodio de Cajamarca 1532.



Imagen 1: momento de trabajo conjunto entre estudiantes de Historia y sus docentes, miembros del Ballet, estudiantes y docentes de la Facultad de Arte

Como parte de las indagaciones y del proceso formativo de la PSE se concretaron además dos instancias de trabajo particularmente relevantes para los y las

estudiantes universitarios. La primera fue un encuentro con la lingüista Mayra Juanatey, especialista en lengua quechua, cuyo aporte permitió abordar las dimensiones discursivas y semióticas del texto de Martínez y permitió profundizar la mirada interdisciplinaria a partir de la incorporación de la lingüística. La segunda, consistió en una reunión virtual con el propio autor, José Luis Martínez, que resultó de gran valor para comprender la trama conceptual de “Rituales fallidos, gestos vacíos” y para dialogar sobre sus implicancias en términos de memoria y representaciones, así como para conocer de primera mano la mirada del autor y la continuidad de sus investigaciones, lo cual permite mostrar además la construcción de conocimiento como algo dinámico y procesual.

Durante el desarrollo de las actividades de 2024 fue posible consolidar diversas instancias de trabajo colectivo entre los y las estudiantes de Historia, el cuerpo de danza y los estudiantes de la carrera de Teatro. Este proceso interdisciplinario culminó en la puesta en escena de “Rituales”, obra destinada a escuelas secundarias de la ciudad de Tandil y presentada también en funciones abiertas al público.



Imagen 2: Puesta en escena en el Teatro La Fábrica



Imagen 3: Puesta en escena en el Teatro La Fábrica



Imagen 4: Puesta en escena en la escuela Secundaria N° 20



Imagen 5: Puesta en escena en la Escuela Técnica N° 2

La articulación con escuelas secundarias se realizó de dos formas: por un lado, se promovió el vínculo con docentes de diversas escuelas, quienes incorporaron el texto de José Luis Martínez en sus cursos con el propósito de generar espacios de análisis y debate sobre la resignificación crítica de la fecha. Los grupos escolares que participaron de estas actividades asistieron posteriormente a la puesta en escena destinada específicamente a instituciones educativas.

Por otro lado, se trabajó de forma más específica con la comunidad educativa de la escuela secundaria N° 20 de la ciudad de Tandil con orientación en Danzas. En esta escuela se trabajó con los y las estudiantes de Historia en diferentes instancias. En el mes de octubre, en coincidencia con el Día del Respeto a la Diversidad Cultural, se desarrollaron talleres con estudiantes de la escuela secundaria, en el marco de una efeméride especialmente significativa para los ejes temáticos del proyecto. En este sentido, la propuesta promovió el acercamiento de los estudiantes universitarios a los espacios escolares, a sus docentes y a sus estudiantes. Esta vinculación se cristalizó con la realización de los talleres mencionados que fueron coordinados por estudiantes de segundo año de la carrera de Historia y destinados a estudiantes de la escuela, estas instancias permitieron profundizar el intercambio, y acercar a nuevas formas de transmisión del conocimiento histórico y enriquecer la experiencia pedagógica de ambas partes.

En suma, el texto “Rituales fallidos, gestos vacíos” adquirió un lugar central, ya que la escena de Cajamarca y el desencuentro entre Pizarro y Atahualpa habilitan una reflexión más amplia sobre las formas en que se construyen las diferencias, los malentendidos culturales y las jerarquías que organizan la relación con los otros. Esta perspectiva constituyó el punto de enlace entre el trabajo territorial de la PSE y los contenidos históricos, abriendo paso a un enfoque que integra la discusión académica con los desafíos concretos de la práctica educativa.

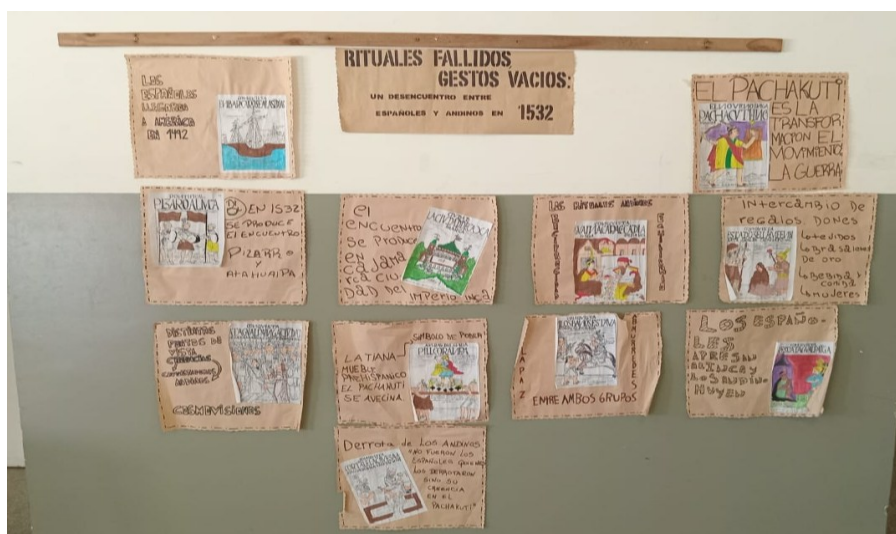


Imagen 6: Producción de estudiantes de la escuela Secundaria N° 20 con su docente

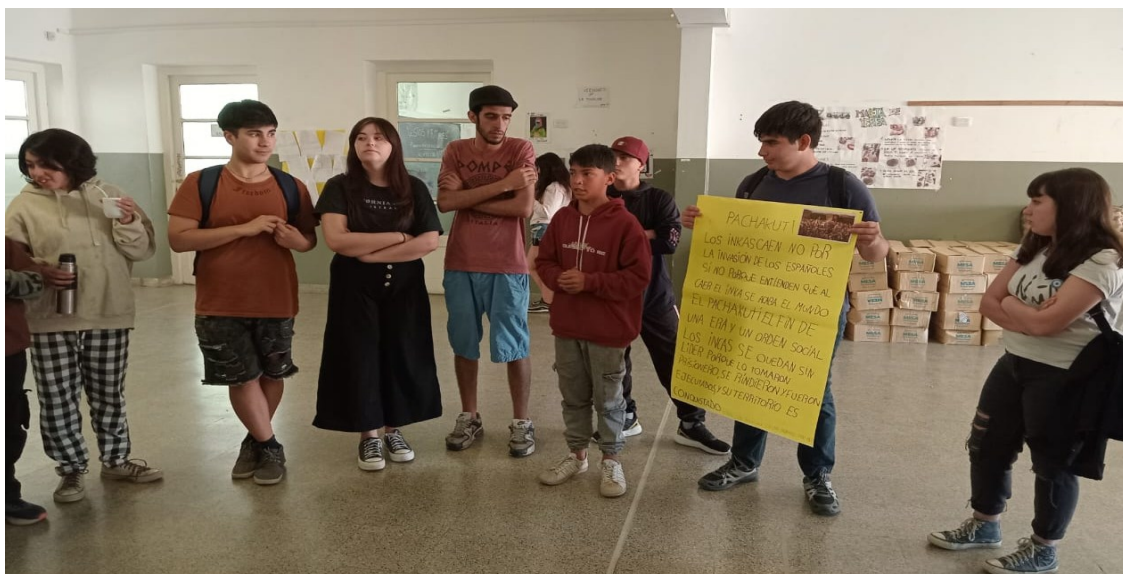


Imagen 6 y 7: Momentos de trabajo y puesta en común

Conclusión

Entre los desafíos y perspectivas de continuidad de esta experiencia se destaca la necesidad de fortalecer y ampliar las instancias de trabajo con docentes y estudiantes de otras instituciones escolares, con el fin de potenciar el alcance de

la propuesta y sostener en el tiempo un vínculo activo entre la universidad y la comunidad educativa de la región.

La experiencia desarrollada a través de esta Práctica Socioeducativa permitió visibilizar el potencial transformador del trabajo interdisciplinario y colectivo entre distintas unidades académicas de la UNICEN, así como su articulación con escuelas secundarias y con actores culturales de la comunidad. La puesta en escena de “Rituales fallidos” constituyó no solo el cierre artístico de un proceso de investigación, formación y creación, sino también un espacio privilegiado para problematizar críticamente el pasado y habilitar nuevas formas de sensibilidad y comprensión histórica.

El proyecto demostró que el diálogo entre historia, arte y educación posibilita formas alternativas de enseñar y aprender, capaces de interpelar narrativas hegemónicas y de abrir sentidos más inclusivos y situados sobre Nuestra América. Del mismo modo, fortaleció la formación de las y los estudiantes universitarios al conjugar saberes académicos con prácticas de intervención territorial, propiciando experiencias que trascienden el aula y se vinculan con la comunidad.

Finalmente, la PSE reafirmó la importancia de sostener y ampliar espacios de trabajo colaborativo que vinculen docencia, investigación y extensión, consolidando el compromiso de la universidad pública con la producción colectiva de conocimientos y con el territorio.

Bibliografía

Dussel, E. (1994). 1492. El encubrimiento del Otro. La Paz: Plural.

Erreguera, F.; Nieto, G. y Tommasino, H. (2020) Tradiciones y matrices, pasadas y presentes, que confluyen en la Extensión Crítica Latinoamericana y Caribeña. Cuadernos de Extensión en la UNLPam. Año 4, N°4, abril-diciembre 2020. Sección: Artículos.

Grosfoguel, R. (2013). Racismo/sexismo epistémico, universidades occidentalizadas y los cuatro genocidios/epistemicidios del largo siglo XVI. Tabula Rasa. Bogotá, N°19: 31-58.

Martínez, J. (1994) "Rituales fallidos, gestos vacíos: un desencuentro entre españoles y andinos en 1532", *Mundo Precolombino. Revista del Museo Chileno de Arte Precolombino*, 1, Santiago, pp. 28-41.

Tommasino, H. y Cano Menoni, A. (2016). Modelos de extensión universitaria en las universidades latinoamericanas en el siglo XXI: tendencias y controversias. *Universidades*, (67), 7-24. Trouillot, M. (2017). *Silenciando el pasado: el poder y la producción de la Historia*. Granada: Comares Historia Editorial.

Tommasino, H. y Rodríguez, N. (2013). Tres tesis básicas sobre extensión y prácticas integrales en la Universidad de la República. En Arocena, R.; Tommasino, H.; Rodríguez, N.; Sutz, J.; Álvarez Pedrosian, E. y Romano, A. (Eds.). *Cuadernos de Extensión N° 1. Integralidad: tensiones y perspectivas* (pp. 19-39). Montevideo: Comisión Sectorial de Extensión y Actividades en el Medio (CSEAM). Recuperado de: http://www.pim.edu.uy/files/2013/05/Cuaderno_integralidad-1.pdf

La figura del lector en el texto dramático

Zucchi, Mariano Nicolás (IIT – DAD – UNA / CONICET)

Introducción

578

Para la teoría literaria contemporánea, todo texto prefigura su eventual recepción (cf. Booth, 1961; Chatman, 1978). Para ello, se vale de un conjunto vasto de procedimientos orientados a definir su contrato de lectura (Verón, 1985), esto es, el tipo particular de vínculo intersubjetivo que se establece entre la pieza y su lector preferido. Este pacto implícito funciona, esencialmente, como un recurso estratégico para manipular la recepción, puesto que invita al lector empírico a asumir el rol y la posición que el propio texto configura para él. Para dar cuenta de este aspecto del sentido, Eco (1981) propone el concepto de lector modelo (en adelante, LM). Definido como una imagen discursiva del lector ideal al que va dirigido el texto, esta figura remite al individuo capaz de actualizar eficazmente el contenido y los procedimientos de la obra. Al respecto, Eco establece que a esta “persona del discurso” la pieza le atribuye una serie de competencias (lingüísticas, genéricas, enciclopédicas), las cuales se presentan como necesarias para acceder al texto y, de algún modo, imprescindibles para decodificar los elementos que en él intervienen. Así, por ejemplo, el LM de *Don Quijote de La Mancha* ([1605/1615] 1999), de Cervantes Saavedra, es mostrado como alguien que maneja la variedad del español utilizada por los personajes, que tiene la capacidad de reconocer el procedimiento de la parodia utilizado en la obra, que conoce el contexto ibérico en el que se desarrolla la acción, entre otras competencias.

En el caso específico de la literatura dramática, se debe hacer notar que, salvo algunas excepciones (cf., por ejemplo, Arenas Ulloa, 2018), hasta el momento la academia no se ha ocupado de examinar las particularidades que tiene la emergencia del LM en este tipo de textos. En cambio, abundan los trabajos dedicados a examinar las distintas maneras en las que los espectáculos teatrales utilizan procedimientos específicos para manipular el lugar que asume el espectador frente a la situación dramática (cf., entre otros, Alvarez Carbajal, 2023; De Toro, 2008; Fitzpatrick, 1987; Ubersfeld, 1989; 2004). Desde nuestra

perspectiva, la existencia de esta área de vacancia se explica por la manera en la que la semiótica teatral, tradición dominante en la teatrología, concibe la naturaleza distintiva del texto dramático: al considerarlo un mero boceto escénico (*i. e.*, un objeto que depende de su futura puesta en escena para completar su sentido), se desatiende su diseño enunciativo particular y los efectos que este produce en la tarea de la lectura.

Por nuestra parte, y como venimos sosteniendo en una serie de publicaciones (Zucchi, 2018; 2021; 2023), el texto dramático constituye una pieza literaria autónoma, que posee, en su configuración tradicional, un dispositivo subjetivo específico que lo diferencia de otros géneros. En particular, se caracteriza por introducir, desde una posición narrativa que tiende a ocultar su presencia, una diégesis que se desarrolla en el presente de la enunciación. A su vez, se trata de un tipo de texto que se vale del código de la escritura para simular un intercambio lingüístico eminentemente oral entre los personajes (Zucchi, 2024).

Asumiendo este posicionamiento epistemológico respecto al género, la presente ponencia¹ se ocupa de analizar la proyección de la figura del lector en la literatura dramática. En particular, y a partir del examen de un corpus heterogéneo de piezas en español y traducidas, se describen los distintos recursos involucrados en todo texto en la presentación de esta imagen: conocimientos compartidos, interpelaciones directas y recursos de personalización. Inscripta en el enfoque dialógico de la argumentación y la polifonía (García Negroni *et al.*, 2023), la indagación revela que en el texto dramático la posición de lectura se determina, principalmente, a partir de la manera en la que queda configurada la voz a cargo de la enunciación global. Asimismo, la investigación pone de manifiesto que este tipo de obras literarias no solo le atribuyen al lector un posicionamiento determinado frente a la situación dramática, sino también un conjunto de sensaciones que fundan una corporalidad específica –en el sentido en el que Maingueneau (2002) caracteriza al alocutario²–.

¹ Esta ponencia, que se inscribe en una línea de investigación en curso desarrollada como parte de mi labor en el CONICET bajo el programa Fortalecimiento I+D+i, retoma y reelabora un análisis preliminar de la cuestión realizado en el marco de mi tesis doctoral (Zucchi, 2021).

² En el marco de la lingüística enunciativa, se denomina “alocutario” a la imagen que todo enunciado crea de su receptor (Benveniste, 1985, p. 88).

La ponencia sigue el siguiente orden: en (§2), introducimos brevemente nuestro marco teórico y explicamos su productividad para caracterizar las particularidades de la enunciación dramática; luego, en (§3), y mediante el examen de casos concretos, describimos los procedimientos que intervienen en la creación de la figura del LM en la literatura dramática; finalmente, en (§4), presentamos las conclusiones del estudio.

La enunciación dramática desde una perspectiva enunciativa

El enfoque dialógico de la argumentación y la polifonía (García Negroni *et al.*, 2023, en adelante, EDAP) es una perspectiva que se inscribe en la lingüística enunciativa. Fundada en los trabajos de Benveniste (1985), esta tradición se dedica a examinar las particularidades del acto de enunciación y cómo estas determinan el sentido de los enunciados. En especial, este enfoque recupera –y reinterpreta en clave dialógica (Bajtín, 2002)– los fundamentos de la semántica argumentativa (Anscombe y Ducrot, 1994; Carel y Ducrot, 2005; Lescano, 2009), de la teoría de las heterogeneidades enunciativas (Authier-Revuz, 1984) y de la teoría de la polifonía (Ducrot, 1986).

A los efectos de la realización de este estudio, interesa mencionar que el EDAP entiende, siguiendo a Ducrot (1986), que el hablante no gobierna su producción discursiva, sino, antes bien, que esta constituye una actividad no controlada. En ese sentido, se considera que la intención del sujeto empírico no orienta su enunciación ni se expresa en ella, por tanto, se la excluye de la interpretación semántico-pragmática que realiza el analista. Para esta tradición, en cambio, la subjetividad se concibe como un efecto del discurso, esto es, como una representación que queda materializada en el enunciado de la persona a cargo de esa enunciación. Denominada “locutor” (L), a esta entidad se le atribuye el diseño de la expresión (su forma, contenido y organización) y el compromiso enunciativo de los actos (las ilocuciones) a ella asociados.

Ahora bien, la teoría de la polifonía encuentra, además, que existen dos modos en los que el locutor puede ser retratado: como responsable de la enunciación (L) y como “ser del mundo” (λ), es decir, como individuo “que existe antes y después de la enunciación y que, por lo tanto, queda representado como exterior al discurso

actual” (García Negroni, 2023, p. 11). Así, por ejemplo, cuando en el enunciado se hace uso de la primera persona, se proyecta una imagen de λ , que puede o no coincidir con la imagen que el mismo enunciado genera del L.³

A su vez, para el EDAP en particular, el carácter dialógico del enunciado interviene también en la emergencia del locutor. Como señala Bajtín (2002), toda expresión establece un lazo de sentido con discursos previos y futuros que son retomados y con los que el enunciado dialoga de alguna manera (aceptándolos, rechazándolos, ironizando sobre ellos, entre otras). Este carácter responsivo que posee el enunciado frente a estos otros discursos queda materializado, para el EDAP, en términos de un posicionamiento subjetivo que, atribuido al L, sirve para explicar los motivos en los que se funda la enunciación y la forma que esta asume. Así, se legitima su irrupción.

Esta forma de conceptualizar la proyección de la subjetividad en el discurso es particularmente operativa para caracterizar la enunciación dramática. Al respecto, es comúnmente aceptado el hecho de que el texto dramático se define por la co-ocurrencia de dos tipos de enunciados: las réplicas (los discursos atribuidos a los personajes) y las didascalias (las acotaciones). Como indican varios investigadores (Vaisman, 1979; Ubersfeld, 1989; Zucchi, 2024), estos enunciados se organizan en torno a un esquema jerárquico que sigue el modelo de la doble enunciación (Ducrot, 1986). Esta noción, propuesta en el marco de la teoría de la polifonía, busca explicar aquellos casos, como el del discurso directo, en los que un mismo enunciado reproduce dos enunciaciones diferentes (una incrustada en la otra). Para Ducrot, la doble enunciación implica siempre la emergencia de dos locutores distintos: el de la enunciación citada y el de la citante. En consecuencia, todo texto dramático presenta siempre, al menos, dos locutores diferentes: un L-personaje, a cargo de la réplica que se le atribuye; y un L responsable de la enunciación didascálica. Por nuestra parte, hemos optado por denominar a esta entidad “Locutor-Dramaturgo” (LD), puesto que reviste una doble condición: por un lado, representa, debido a las convenciones de lectura del

³ Es lo que sucede, por ejemplo, en el enunciado “Soy un tonto”, en el que se descalifica a λ para hacer aparecer un L reflexivo que sabe reconocer sus errores.

género (Maingueneau, 2013),⁴ un retrato del escritor creado por el propio texto; por el otro, aparece como la entidad a cargo de introducir la situación dramática y el diálogo ficcional y, en el proceso, de evaluarlos de una determinada manera. En efecto, y como mostramos en Zucchi (2021), el LD aparece siempre asumiendo un posicionamiento subjetivo de respuesta (dialógico) frente a las voces y al mundo de ficción que presenta.

Como explicaremos en el próximo apartado, esta representación que en el texto dramático se crea del autor tiene una incidencia directa en el proceso de construcción del LM. De allí, la necesidad de introducir, como hicimos aquí, esta figura discursiva.

La figura del lector en el texto dramático

De acuerdo con Amossy (1998), todo texto literario tiene una dimensión argumentativa: orienta “la visión del público al someterle de una forma más o menos directiva un tema de reflexión” (p. 254). Esta orientación se define, principalmente, mediante la construcción de la figura del LM, quien, como mencionamos, opera estratégicamente mostrándole al lector empírico la posición que la obra le invita a asumir frente a la diégesis.

Para develar los recursos involucrados en la emergencia del LM en la literatura dramática, creemos conveniente, en principio, recuperar la conceptualización de Kerbrat-Orecchioni (1990). Para la autora, existen tres elementos que intervienen en la construcción del alocutario en todo discurso: conocimientos que se presentan como compartidos, denominaciones explícitas y recursos de personalización.

En cuanto a los primeros, y como explica Eco (1981) –cf. §1–, la lengua utilizada en un texto configura a su LM como competente en esa variedad. En efecto, queda representado como alguien que conoce sus giros específicos, sus modos de decir característicos y la manera particular en la que en ese sistema lingüístico se

⁴ En general, se afirma que las didascalias son enunciados a cargo del autor. Desde la perspectiva no unicista y no intencionalista que aquí asumimos, estos enunciados, antes bien, intervienen en la creación de una imagen del autor como responsable de la enunciación dramática global –lo que Amossy (1999) denomina *ethos* autoral–.

construyen contenidos implícitos –en muchos casos, apelando a la memoria discursiva (Courtine, 1981)–. Considérese, al respecto, (1):

(1) *Nótese que digo “motel” y no “hotel”, sin saber bien cuál es la diferencia, pero intuyendo que en algún momento comprenderé que allí está la clave.* (Sprengelburd, 2016, p. 29)⁵

Como se puede observar en la cita, la didascalia con la que inicia *La estupidez*, de Sprengelburd, introduce dos modos en los que se puede nombrar el espacio en el que transcurre la acción (motel y hotel): uno de ellos ajeno a la variedad rioplatense y el otro no. Esto, sin embargo, no se aclara en la acotación y se da por sobrentendido. Así, en el proceso, se ubica al LM como alguien que conoce esa diferencia de sentido, diferencia que incluso se presenta oscura para el LD (“sin saber bien cuál es la diferencia”).

El género discursivo al que adscribe el texto también interviene en la proyección de la figura del lector ideal. Una comedia, por ejemplo, ubica a su LM como alguien que se ríe de los sucesos dramáticos –o, al menos, los percibe de forma distendida– y, así, se invita al lector empírico a asumir un posicionamiento similar. Nótese, al respecto, el rol que en este proceso tienen los paratextos: un subtítulo que indique que la pieza constituye una comedia ya funda, desde incluso antes que comience la lectura, un contrato de esta naturaleza. Es, de hecho, en un saber compartido –la idea de que el lector conoce las particularidades del género– en el que se cimienta este pacto.

A su vez, los textos también se apoyan en un conjunto de conocimientos de orden enciclopédico, que se muestran necesarios para comprender la situación dramática. En tanto tales, no solo generan un LM capaz de reponerlos, sino también tienen una fuerte incidencia en el proceso de lectura: si un lector empírico los desconoce, resulta expulsado por el propio material. Esto es particularmente evidente frente a la aparición de tecnicismos o de enunciados que requieren para su entendimiento de un saber disciplinar. Obsérvese, a modo de ejemplo, el siguiente extracto de *Los dientes del perro* ([1918] 2014), de González Castillo:

⁵ Utilizamos la negrita para destacar aquellas porciones de las muestras que sirven a nuestra argumentación.

(2) *Interior de un cabaret. La orquesta (típica), sobre una tarima. Mesas, sillas y demás, en la disposición de costumbre.* (p. 211)

El ejemplo (2), didascalia con la que comienza el drama, presenta un LM familiarizado con la tradición del sainete criollo. Al respecto, las expresiones “típica” y “en la disposición de costumbre” se orientan a un receptor –crean una imagen de él– que conoce la organización espacial característica de estos espectáculos cuando estos incorporaban escenas de cabaret. Si un lector empírico no está familiarizado con el género, el diseño aludido representa una realidad oscura, lo que puede tener consecuencias importantes en el proceso de asignación de sentido.

Otro de los procedimientos que operan en la proyección del LM son las interpelaciones directas, esto es, menciones explícitas que nombran al lector en tanto tal y, en el proceso, le atribuyen algunas características específicas y lo ubican en posición determinada frente a la situación dramática. Esto se puede observar, por ejemplo, en el siguiente extracto:

(3) Tom: Tengo trucos en el bolsillo –y cosas bajo la manga pero soy todo lo contrario del prestigitador común–. Éste, [sic] **les** brinda **a ustedes** una linda ilusión con las apariencias de la verdad. Yo, [sic] **les doy** la verdad con las gratas apariencias de la ilusión. **Los llevo** a una callejuela en San Louis. (Williams, [1944] 2006, p. 18)

La muestra, (3), fragmento de la traducción al español de *El zoo de cristal*, de Williams, reproduce la enunciación de Tom, quien, asumiendo plenamente su función de narrador, se dirige al lector –y, eventualmente, al espectador–. En particular, en esta intervención el personaje explica el carácter autoficcional de la pieza y, así, esta genera un pacto de lectura ambiguo, típico del género (Alberca, 2007, p. 10), en el que el LM es invitado a poner en duda el presunto carácter objetivo de los hechos relatados.

Por último, los recursos de personalización constituyen la tercera estrategia reseñada por Kerbrat-Orecchioni (1990) involucrada en la proyección de la figura del receptor. Interesa, en lo que sigue, centrarnos en particular en el empleo de la primera persona del plural con valor inclusivo. Desde la perspectiva del EDAP, este procedimiento se describe como la presentación de una “persona del

discurso” que integra bajo una misma entidad a λ –al locutor en tanto ser del mundo (§2)– y al alocutario. En el caso de la literatura dramática, esta configuración es particularmente significativa. Como se sabe, en general, las piezas teatrales apuestan a un decir despersonalizado en las didascalias. En ese sentido, la presencia de marcas subjetivas cobran especial relevancia, puesto que representan un fenómeno marcado que pone en tensión el dispositivo tradicional del género. Considérese el siguiente ejemplo:

(4) *Toda la primera parte es un debate entre Ricardo y las mujeres: entre la “imbecilidad” de lo único (imposibilidad de lo diferente, etc.) y la obscenidad de lo femenino en la historia. **Llamemos a partir de ahora obsceno al exceso de deseo.** En la segunda parte, estas mujeres, la historia femenina abandona a Ricardo (y **desastrosamente Ricardo la abandona también**). Llegamos a la fase aburrida del alcoholismo, el malestar extraño de aquellas albas en las cuales, aturcido y vacío, **uno** busca un caballo para volver a casa y desaparecer.* (Bene, 1979, pp. 23-24)

La didascalia citada en (4), extraída de *Ricardo III*, de Bene, evoca un nosotros inclusivo (“Llamemos”, “Llegamos”) que incluye en un mismo colectivo al LD (λ) y al LM. A su vez, la muestra se vale del empleo genérico de la primera persona (con el pronombre indefinido “uno”), que presenta a λ como un miembro de un grupo mayor (la especie humana). En la medida en que el enunciado introduce lo dicho como una regla general, el LM también queda incorporado como parte de esa entidad plural. En términos de efectos de sentido, la puesta en primer plano de la figura del LM (y el hecho de que quede posicionado en el mismo lugar que el LD) funciona en ambos casos como una herramienta que guía la lectura, específicamente, orientando la interpretación del material y anulando posibles desvíos.⁶ En efecto, las expresiones resaltadas “Llamemos a partir de ahora obsceno al exceso de deseo” y “y desastrosamente Ricardo la abandona también” constituyen enunciados que sin ningún tipo de mitigación se orientan a ajustar el sentido en el que se debe interpretar la situación dramática. Nótese, al respecto, cómo el mecanismo se pone al servicio de la definición de la dimensión argumentativa del material (tal como se indicó al principio de este apartado).

⁶ En García Negroni (2008, p. 13) se identifican empleos similares de la primera persona del plural en el discurso académico.

Algo similar ocurre en (5):

(5) *Toda la operación es completamente normal, y sin embargo **esperamos** ansiosamente un acontecimiento mágico. Y **pensamos** seguramente en otras cosas, mientras **miramos**.* (Sprengelburd, 2008, p. 64)

La didascalía citada en (5), extraída de *La paranoia*, de Sprengelburd, hace uso del nosotros inclusivo para atribuirle al LM una posición específica frente a la diégesis. Sin embargo, este ejemplo muestra otra dimensión del proceso de construcción de la figura del lector: se le imputa no solo un posicionamiento –una ubicación desde la cual percibe los sucesos dramáticos–, sino también una corporalidad. En efecto, los segmentos en negrita le asignan estados específicos al LM (“esperamos ansiosamente”, “pensamos”) que fundan una determinada sensibilidad frente al mundo de ficción. De acuerdo con Maingueneau (2002), esto sucede en todo discurso: la enunciación le otorga una corporalidad particular a su receptor virtual, “un modo en el que el destinatario asimila una manera de habitar tanto su propio cuerpo como el espacio social y la construcción de un cuerpo de la comunidad imaginaria de los que adhieren a un mismo discurso” (Vitale y Maizels, 2011, pp. 340-341). Este mismo fenómeno, y como muestra el ejemplo, sucede también en todo texto dramático.

Ahora bien, como se desprende del desarrollo anterior, la proyección del LM está estrictamente vinculada a la propia emergencia del LD. Es este, de hecho, el factor de mayor incidencia en la creación de esta imagen discursiva. Cabe recordar que, en el marco de la lingüística enunciativa (Benveniste (1985), se considera que el “yo” y el “tú” (en tanto instancias virtuales de producción y recepción) emergen como fuerzas complementarias fruto de las operaciones formales del enunciado. Para Verón (1985), en particular, es la forma en la que queda representado el enunciador –lo que nosotros denominamos locutor– lo que define las características del vínculo intersubjetivo y, en última instancia, la posición preferida de lectura (que él entiende en términos de un *contacto de lectura*). A modo de ejemplo, compárense los siguientes enunciados:

(6) En la Asamblea General de la Unión Astronómica Internacional se creó una nueva categoría llamada *plutoide*, en la que ahora se incluye a Plutón.

(7) Yo te voy a explicar: Plutón antes era un planeta, pero ahora se descubrió que es algo más chico.

La muestra (6), enunciado propio del ámbito académico, se vale del uso de tecnicismos y procedimientos de despersonalización que presentan al locutor como un individuo perteneciente a la comunidad académica y, en tanto tal, como alguien que se expresa de manera rigurosa y en un registro formal. A su vez, esta disposición, también incide en la construcción de una representación del alocutario, que aparece como un individuo que también pertenece a ese colectivo y con el que el L establece un vínculo de distancia. En (7), por el contrario, que se podría considerar una enunciación de tipo pedagógica, la selección léxica y las marcas de persona configuran un contrato de lectura diferente. Aquí, el L se ubica en una posición jerárquica en lo relativo a su saber y esto, por su parte, configura al alocutario como subordinado a él (*i. e.*, con una competencia menor).

Como se puede observar, en ambos casos la posición del alocutario se consolida, especialmente, a partir del posicionamiento que asume el L. Desde nuestra perspectiva, esto mismo sucede en el texto dramático: la imagen que se crea del LM no solo es una consecuencia directa de los procedimientos arriba descriptos, sino, sobre todo, del modo particular en que emerge el LD. En efecto, la figura del lector no es otra cosa que el alocutario del discurso imputado al responsable de la enunciación global (la obra entendida como totalidad). Así, analizar las particularidades enunciativas con las que aparece el LD permiten dar cuenta también del modo en el que la pieza construye a su lector preferido. Al respecto, se debe recordar que el Locutor-Dramaturgo constituye una entidad mediadora: como es quien introduce la situación dramática, la perspectiva que se le imputa frente a esta es la única desde la cual se presentan los hechos (Zucchi, 2021). En ese sentido, interesa sugerir aquí que en toda pieza dramática el LM queda representado accediendo a los eventos ficcionales desde el mismo punto de vista que el que se le atribuye al LD.

Para ilustrar esta idea, proponemos, a continuación, el análisis del siguiente ejemplo:

(8) *Muy lenta, la luz descubre una destartalada butaca de medallón donde está sentada una anciana. Traje en otro tiempo de elegante seda, ahora raído y sucio.*

*Bastón, abanico de encajes, sombrero con flores y velo. Descalza. Su aspecto anticuado **no resulta en modo alguno ridículo**. De inmediato **se nota que**, a pesar de la pobreza, su porte no ha perdido dignidad, ni la conciencia de su linaje. Endurecida en lucha contra la adversidad, ha logrado mantener la nobleza. Su aire de superioridad, en contraposición con el deterioro de la ropa, **debe sobrecoger e imponer más que provocar compasión. Resulta evidente: una gran dama venida a menos, despojada de sus bienes, pero no del alto concepto de sí.*** (Estévez, 2004, p. 25)

La muestra (8), didascalia extraída de *Santa Cecilia*, de Estévez, sostiene un decir que tiende a la despersonalización. Sin embargo, se incorporan un conjunto de expresiones relativas a percepciones visuales (marcadas en negrita) que *muestran* un LD que se ubica en una posición exterior desde la cual observa la acción, posición desde la que percibe al personaje como alguien imponente a pesar de su estado. No obstante, el carácter general (“no resulta”, “se nota que”, “resulta evidente”) y deóntico (“debe sobrecoger”) colaboran en la emergencia de una representación del LM como la de alguien que no solo queda ubicado en esa misma posición, sino que debe “observar” lo mismo que el LD. De este modo, la acotación guía el proceso de la lectura, especificando el sentido que debe asignársele a la acción evocada.

A modo de conclusión

Frecuentemente se ha señalado que la forma en la que queda representado el lector en un texto incide activamente en la interpretación que se hace del material. Sin embargo, son escasos los trabajos que han intentado describir esta dimensión del sentido en la literatura dramática. En un intento por habitar esta área de vacancia, la presente ponencia se dedicó a identificar los principales recursos que intervienen en la proyección de la figura del lector modelo en el género. Desde la perspectiva del enfoque dialógico de la argumentación y la polifonía (García Negroni *et al.*, 2023) y recuperando la conceptualización de Kerbrat-Orecchioni (1990), mostramos, en un corpus heterogéneo, que saberes compartidos, interpelaciones directas y recursos de personalización resultan involucrados en la creación del LM. A su vez, explicamos que a esta entidad no solo se le imputan competencias y un determinado posicionamiento frente a la

diégesis, sino también una corporalidad específica, esto es, un conjunto de percepciones y sensaciones que buscan guiar, en última instancia, el proceso de lectura.

Con todo, como argumentamos, entendemos que la plasmación del LM depende, en buena medida, de la manera en que emerge el Locutor-Dramaturgo, es decir, el responsable de la enunciación dramática global. Es esta “persona del discurso” quien presenta –y evalúa– la situación dramática. La perspectiva que asume, en la medida en que es la única desde la cual se introduce la diégesis, es aquella que también se le atribuye al LM. En definitiva, esto funciona como una estrategia de manipulación del punto de vista, puesto que mediante este mecanismo la obra invita al lector empírico a adoptar un posicionamiento similar.

Queda pendiente para futuros trabajos seguir profundizando en la cuestión. En particular, será de nuestro interés identificar otros procedimientos que colaboren con la creación de la figura del lector preferido en el texto dramático.

Fuentes

Bene, C. (1979). *Ricardo III*. En C. Bene y G. Deleuze, *Superposiciones* (pp. 21-74). Ediciones Artes del Sur.

Cervantes Saavedra, M. ([1605/1615] 1999). *Don Quijote de La Mancha*. Editorial EDAF.

Estévez, A. (2004). Santa Cecilia. En *Ceremonias para actores desesperados* (pp. 17-46). Tusquets Editores.

González Castillo, J. (2014). *Los invertidos. El retrato del pibe. La mujer de Ulises. Los dientes del perro*. Losada.

Spiegelburd, R. (2008). *La paranoia*. Atuel.

____ (2016). *La estupidez*. Eudeba.

Williams, T. ([1944] 2006). *El zoo de cristal*. Trad. L. Mirlas. Losada.

Bibliografía

Alvarez Carbajal, R. L. (2023). La construcción del espectador desde el texto en cuatro casos de la dramaturgia textual peruana. *Desde el Sur*, 15(3), 1-17.

Alberca, M. (2007). *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la auto-ficción*. Biblioteca Nueva.

Amossy, R. (1998). La interacción argumentativa en el discurso literario. De la literatura de las ideas al relato de ficción. *Escritos, Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje*, 17-18, 249-289.

----- (1999). *Images de soi dans le discours. La construction de l'ethos*. Delachaux y Niestlé.

Anscombre, J. -C. y Ducrot, O. (1994). *La argumentación en la lengua*. Trad. J. Sevilla y M. Tordesillas. Gredos.

Arenas Ulloa, C. (2018). *Autonomía y especificidad de la obra dramática: Una lectura semiológica de El sistema solar de Mariana de Althaus*. Tesis de grado. Licenciatura en Literatura. Facultad de Letras y Ciencias Humanas. Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

Authier-Revuz, J. (1984). Hétérogénéité(s) énonciative(s). *Langages*, 73, 98-111.

Bajtín, M. (2002). *Estética de la creación verbal*. Trad. T. Bubnova. Siglo XXI.

Benveniste, E. (1985). *Problemas de lingüística general*. Siglo XXI.

Booth, W. (1961). *The rhetoric of fiction*. The University of Chicago Press.

Carel, M. y Ducrot, O. (2005). *La semántica argumentativa: una introducción a la teoría de los bloques semánticos*. Trad. M. M. García Negroni y A. Lescano. Colihue.

Chatman, S. (1978). *Story and discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*. Cornell University.

Courtine, J.-J. (1981). Analyse du discours politique (le discours communiste adressé aux chrétiens). *Langages*, 62, 9-128.

De Toro, F. (2008). *Semiótica del teatro*. Galerna.

Ducrot, O. (1986). *El decir y lo dicho*. Trad. I. Agoff. Paidós.

Eco, U. (1981). *Lector in fabula*. Lumen.

Fitzpatrick, T. (1987). Análisis de textos dramáticos y de espectáculos: hacia un modelo teórico. *Semiosis*, 19, 191-211.

García Negroni, M. M. (2008). Subjetividad y discurso científico-académico. Acerca de algunas manifestaciones de la subjetividad en el artículo de investigación en español. *Signos*, 41(66), 5-31.

----- (Coord.) (2023). *Las causas del decir. Aportes del enfoque dialógico de la argumentación y la polifonía al análisis del discurso*. Prometeo.

----- (2023). Causas de la enunciación y posicionamiento subjetivos. Presupuestos teórico-metodológicos del enfoque dialógico de la argumentación y la polifonía. En M. M. García Negroni (Coord.), *Las causas del decir. Aportes del enfoque dialógico de la argumentación y la polifonía al análisis del discurso* (pp. 9-36). Prometeo.

Kerbrat-Orecchioni, C. (1990) *Les interactions verbales*. Colin.

Lescano, A. (2009). Pour une étude du ton. *Langue Française*, 164, 45-61.
<https://doi.org/10.3917/lf.164.0045>

Maingueneau, D. (2002). Problemas de ethos. *Pratiques*, 113/114, 55-67.

----- (2013). L'èthos: un articulateur. *Contextes*, 13, s/p. Recuperado de
<http://journals.openedition.org/contextes/5772>.

Ubersfeld, A. (1989). *Semiótica teatral*. Cátedra.

----- (2004). *El diálogo teatral*. Galerna

Vaisman, L. (1979). La obra dramática: un concepto operacional para su análisis e interpretación en el texto. *Revista Chilena de Literatura*, 14, 5-22.

Verón, E. (1985). El análisis del "Contrato de Lectura", un nuevo método para los estudios de posicionamiento de los soportes de los media. En *Les Medias: Experiences, recherches actuelles, applications* (pp. 181-192). IREP.

Vitale, A. y Maizels, A. (2011). El discurso electoral de Cristina Fernández de Kirchner (2007). Un caso de *ethos* híbrido no convergente. *Linguagem em (Dis)curso*, 11(2), 337-360.

Zucchi, M. (2018). Hacia una descripción lingüística del género texto dramático. *Reflexión académica en diseño y comunicación*, XXXVI, 169-174.

----- (2021). *El ethos autoral en la Heptalogía de Hieronymus Bosch, de Rafael Spregelburd. Subjetividad autoral en el género texto dramático desde una perspectiva polifónico-dialógica de la enunciación*. Tesis de doctorado no publicada. Universidad Nacional de las Artes.

----- (2023). Didascalía. Dramaturgia. Enunciación dramática. Réplica. Texto dramático. En L. López (Ed.), *Glosario del teatro contemporáneo. Topología de la crítica teatral VII* (pp. 5-28, 77-84, 97-106). Universidad Nacional de las Artes.

----- (2024). La enunciación dramática como un caso de doble enunciación. Mecanismos de ocultamiento del sujeto en el texto dramático. En M. Rígano (Comp.), *Prácticas teatrales en los territorios argentinos y latinoamericanos. Memorias de las XIII Jornadas Nacionales y VIII Jornadas Latinoamericanas de Investigación y Crítica Teatral* (pp. 209-223). AINCRIT.



XV JORNADAS
INTERNACIONALES/ NACIONALES
DE HISTORIA, ARTE Y POLÍTICA